

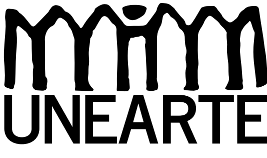


THEATRON

Año 20, Nro. 28, Octubre 2019

Rodolfo Santana IMPRESCINDIBLE





@CulturasUnearte
/CulturasUnearte
@CulturasUNEARTE

Consejo Superior

Ministro del Poder Popular para la Cultura
Ernesto Villegas
Ministro del Poder Popular para la Educación Universitaria, Ciencia y Tecnología
César Trómpiz

Consejo Directivo

Rectora
Dra. Alejandrina Reyes
Secretario General
Williams Ramírez
Representante del Ministro del Poder Popular para la Educación Universitaria, Ciencia y Tecnología
Jonathan Montilla
Representante del Ministro del Poder Popular para la Cultura
Alfredo Caldera

Dirección Editorial
Luis Duran
Diseño Gráfico
María Gabriela Lostte

Coordinadora General y Documentación
Carlota Martínez B.
Corrector de textos
Roberto Santana
Carlota Martínez
Portada
Rodolfo Santana

Depósito Legal
pp199302CS1606
ISSN
1315-3250

UNIVERSIDAD NACIONAL
EXPERIMENTAL DE LAS ARTES
RIF: G-20008463-4

Gobierno **Bolivariano** de Venezuela
Ministerio del Poder Popular para la **Educación Universitaria, Ciencia y Tecnología**
Ministerio del Poder Popular para la **Cultura**

Índice

Textos

Enfoques

Testimonios

Separata

CNT por dentro

Editorial



Rodolfo Santana: Indispensable

El 21 de octubre del 2012, desde tempranas horas del día, la familia teatral venezolana fue sorprendida por la triste noticia del fallecimiento de Rodolfo Santana. A sus 68 años de edad nos legaba una vasta obra, la cual inició con pasión desbordada desde la temprana edad de 16 años en que comenzó a escribir cuentos y novelas en su Guarenas natal. Este maestro de la dramaturgia, tal y como lo han reconocido sus compañeros de oficio, la crítica especializada, sus amigos, alumnos y el público, dentro y fuera de nuestras fronteras, con esfuerzo y dedicación alcanza a definir una estética que toma como referencia la problemática social, lingüística, cultural y humana del pueblo venezolano en especial y latinoamericano en general. Lo que da por resultado en cada una de sus creaciones una heterogeneidad de temas, personajes, espacios y pretextos dramáticos a través de los cuales denuncia los conflictos del hombre contemporáneo. No negoció nunca su libertad como escritor por anclajes ideológicos, aun cuando su preocupación principal fueron los conflictos por los que atraviesa históricamente el marginal y el excluido social en el sentido más amplio del término.

Desde sus tempranas producciones como es el caso de *La muerte de Alfredo Gris* con la que se le identifica, pasando por *El gran circo del sur, Tarántula, Los Ancianos, Fin de Round, Gracias Doctor José Gregorio Hernández y Virgen de Coromoto por los favores recibidos, Los Criminales, La empresa perdona un momento de locura, Historia de cerro arriba, Santa Isabel del video, Con los fusibles volados, Baño de damas,* hasta sus producciones más recientes como Mirando al tendido, *Encuentro en el parque peligroso, o Angel perdido en la ciudad hostil,* solo para mencionar algunas, es posible identificar variadas etapas en su producción teatral. De igual manera que la permanente presencia de la violencia, el humor, las costumbres, lo mágico religioso, la identidad, el poder, la influencia de los medios de comunicación constituyen un terreno fértil para estudios detenidos que permiten comprender su obra, su estética y una reflexión esclarecida de Santana sobre nuestras realidades.

Más allá de sus aportes como dramaturgo Rodolfo Santana fue gerente cultural, director de sus propias obras, docente, guionista cinematográfico y ensayista. Consciente de su compromiso con la creación y transformación de nuestra cultura, gran parte de sus conocimientos y esfuerzos los dedicó a impulsar la dramaturgia venezolana e Iberoamericana a través de la formación de jóvenes escritores, la realización de congresos y encuentros, publicaciones y concursos. Desde el año 1968 en que obtiene El Primer premio en el concurso de dramaturgia promovido por la Universidad del Zulia así como el CRITVEN con su obra La muerte de *Alfredo Gris*, fue galardonado

con numerosos reconocimientos dentro y fuera de Venezuela. Entre ellos cabe destacar El Premio Nacional de Teatro, y las becas que le fueron concedidas en el año 1971 por el INCIBA y la Fundación Guggenheim en 1993 las cuales constituyeron experiencias invalorables para las observaciones que alcanzó el maestro a realizar a lo largo de sus innumerables recorridos por el mundo sobre nuestras realidades tanto desde el punto de vista cultural como dramatúrgico. Las que luego plasma en variados ensayos entre los que se destaca *El Itinerario del Autor dramático Iberoamericano,* donde junto a otros autores de importancia logra concretizar otra de sus pasiones: La reflexión sobre el creador y sus procesos creativos.

Por todo esto, resulta ineludible que nuestra revista THEATRON en su tarea de generar conocimientos que contribuyan día a día con el desarrollo de nuestro teatro, haya querido rendir un merecido homenaje a una figura de tanta relevancia en la definición de nuestros perfiles teatrales y culturales. Es la oportunidad para integrar lo disperso, abrir puertas hacia investigaciones más amplias sobre su obra, hacer visible la actualidad de sus planteamientos en una Venezuela necesitada de luces, y sobre todo, mantener vivo en la memoria para las nuevas generaciones un teatro indispensable. Para ello hemos querido convocar, con el espíritu plural que ha caracterizado a esta publicación, a un valioso número de colaboradores que contra viento y marea han trabajado con mística y dedicación para entregarnos sus reflexiones sobre el autor. De tal manera, nuestros apreciados lectores, dentro de la propia UNEARTE y fuera de ella, podrán encontrar en la *Sección Lecturas* variados análisis sobre su obra; con la intención de actualizar puntos de vista y documentación de difícil acceso hoy en día en la *Sección Relecturas* hemos incluido variados artículos aparecidos en otras publicaciones que esperamos sean de utilidad para el lector. *Los Testimonios* de de quienes tuvieron una especial cercanía con Rodolfo ofrecen una mirada más personal capaz de revelar aspectos desconocidos de su personalidad y de su obra. De igual manera, *La Sección Enfoques* trae hasta nosotros reflexiones acerca de la violencia presente en la dramaturgia de Santana y de otros autores que se le asemejan en tema tan capital en la expresión. Tanto en el espacio destinado a nuestra acostumbrada *Entrevista* así como en la *Sección Textos*, a partir de la entrevista que le realizara al dramaturgo el periodista y crítico teatral Antonio Moreno Uribe para El libro titulado "Rodolfo *como es* Santana" (1995), hemos hecho una selección de fragmentos - por su naturaleza, en ocasiones, de apariencia inconclusa - con el claro objetivo de dar a conocer el pensamiento de Santana en primera persona sobre variados temas de seguro interés para el lector. Son pedazos de una vida, y del esfuerzo del dramaturgo por construir una obra diversa y original capaz de crear una particular sensibilidad. Son reflexiones sobre sí mismo, sobre el teatro y el arte en general, y sobre la sociedad venezolana y latinoamericana en particular. Como en otros números, manera de una Separata, incluimos el trabajo de una joven investigadora ganadora del concurso de ensayos de la CNT. Abriendo así, una ventana a una actividad tan importante para el crecimiento de nuestro teatro. Pues no hay buen teatro si no hay investigación. Finalmente amigo lector, a lo largo de este número esperamos poder brindarte el placer de disfrutar de imágenes, rescatadas un buen número de ellas, del archivo personal de Santana. Y también queremos acompañarte en un recorrido por la CNT por dentro, a través de fotografías de sus montajes durante el último año ¡BUEN VIAJE!

Agradecimientos



A las autoridades de la UNEARTE por su apoyo incondicional con este proyecto editorial.

A la Compañia Nacional de Teatro por su invalorable apoyo.

A Roberto Santana por permitirnos hurgar en los archivos personales de su padre y rescatar valiosas imágenes para nuestra revista.

Al periodista y crítico teatral Antonio Moreno Uribe quien cedió su libro RODOLFO *como es* SANTANA del que fueron extraídos importantes fragmentos de gran utilidad para nuestro trabajo.

A Yaritza Medina por su ánimo y perseverancia.

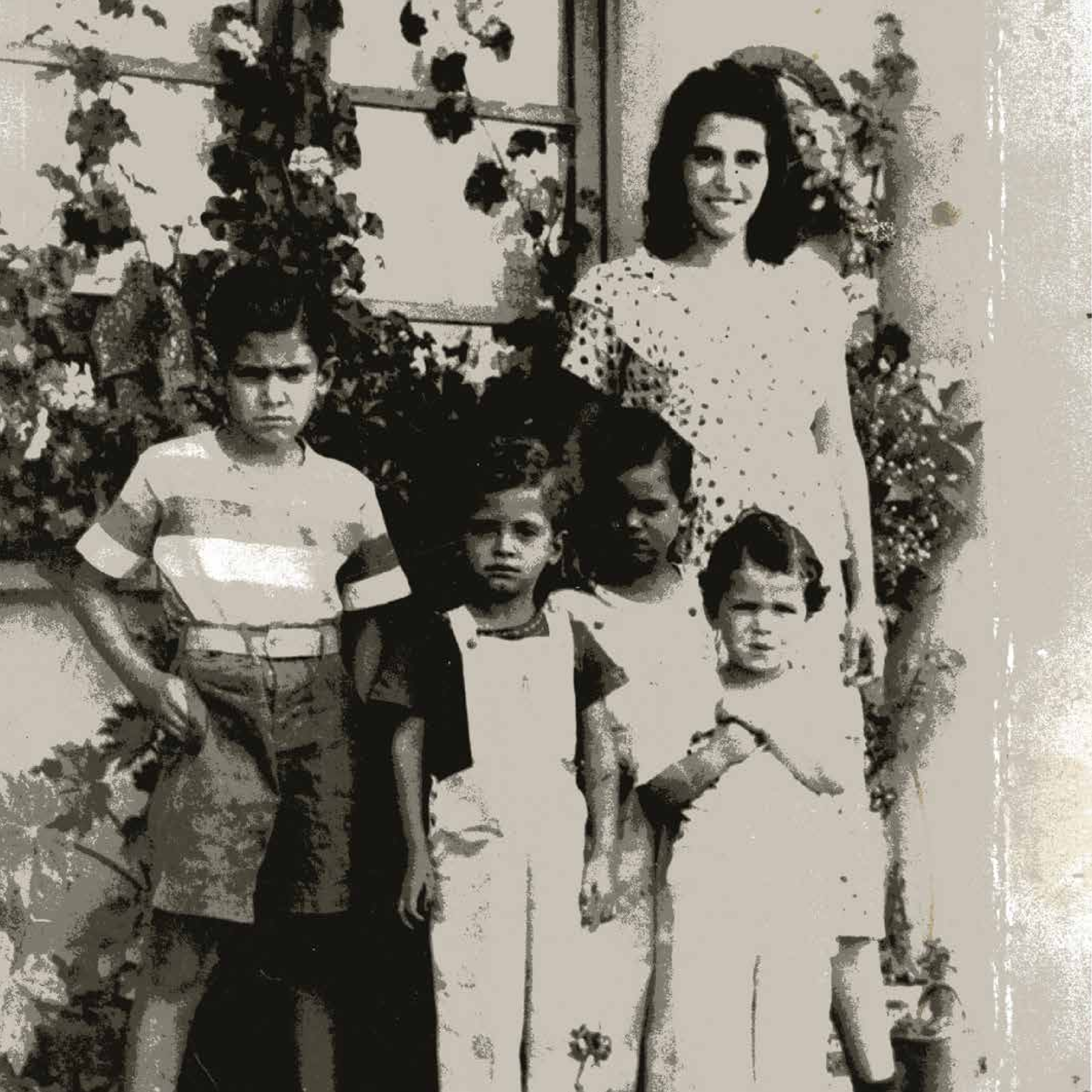
A Mercedes Longobardi por su generosa disposición a colaborar con este proyecto.

Especial reconocimiento al trabajo que con mística y empeño realizaron nuestros queridos colaboradores, sin ellos no sería posible este sueño.

A todo el equipo editorial de la UNEARTE



Fragmentos de una entrevista



Para el espacio de nuestra acostumbrada entrevista hemos tomado fragmentos del libro del Periodista y crítico teatral Edgar Antonio Moreno Uribe "RODOLFO *como es* SANTANA" (1995) La manera como han sido ordenados estos fragmentos respondió a la necesidad de poner principalmente de relieve aspectos de la infancia, juventud, formación profesional y pasión por el teatro a manera de una semblanza sobre el dramaturgo. El primero de estos fragmentos se corresponde a la voz del propio Moreno Uribe, quien antes de cederle la palabra a Santana en una Hoja de vida expone datos esenciales sobre la vida del dramaturgo.

Hoja de vida

"Rodolfo Santana Salas nació en Caracas el 25 de octubre de 1944, en el hogar que formaron Carlos y Aura Salas de Santana. En 1950, sus padres se divorciaron y a él se lo llevaron a vivir con sus otros hermanos: Carlos, Salvador, Jesús Manuel y Alejandro a la casa solariega de su abuelo Antonio Ramón Salas, en Guarenas.

La maestra Aura Salas (Caracas, 2 de abril de 1919), además de recibir el eficaz apoyo incondicional de su familia y el respaldo de su hermana Margot de Vera, trabajó tesoneramente hasta lograr formar y educar a sus cinco muchachos, quienes estudiaron en los colegios "San Juan Bosco", de Sarría, y después fueron internados en el "Domingo Sabio", de Los Teques, ambos de las comunidades salesianas. Aura casó con Ovidio Esteban Portto Espinoza el 12 de diciembre de 1959 y procrearon a Ovidio Esteban Portto Salas.

Desde muy joven, Rodolfo Santana se incorporó a las actividades teatrales. Formó grupos en las zonas marginales de Caracas y para poder capturar a tan díscolas audiencias tuvo que empezar a escribir teatro a los 17 años. A los 27 años se insertó activamente en el movimiento teatral universitario. Dirigió al Teatro Universitario de Maracay (1971), el Laboratorio de Investigación Teatral de la Universidad del Zulia (1973), el Teatro Universitario de la Universidad Central de Venezuela (1987). Y en 1977 fundó el grupo Cobre con el cual representó varias de sus obras. Ha intentado el diseño escenográfico, así como la creación de ambientaciones musicales para el teatro. Desempeñó la presidencia de la Asociación Venezolana de Profesionales del Teatro, de 1981 a 1982. Fue director artístico de filmes y guionista de cine, al cual se vinculó por el soporte técnico y metodológico que le permitió escribir más y mejor teatro, además de la estabilidad económica que le permitió invertir en las puestas en escena y las producciones lo que ganaba. Hasta el 31 de diciembre de 1994 había escrito 84 piezas y todo hace suponer que tendrá vida útil para unas 40 obras más, sin contar los muchos otros guiones para el cine, o la televisión, que desea pergeñar.

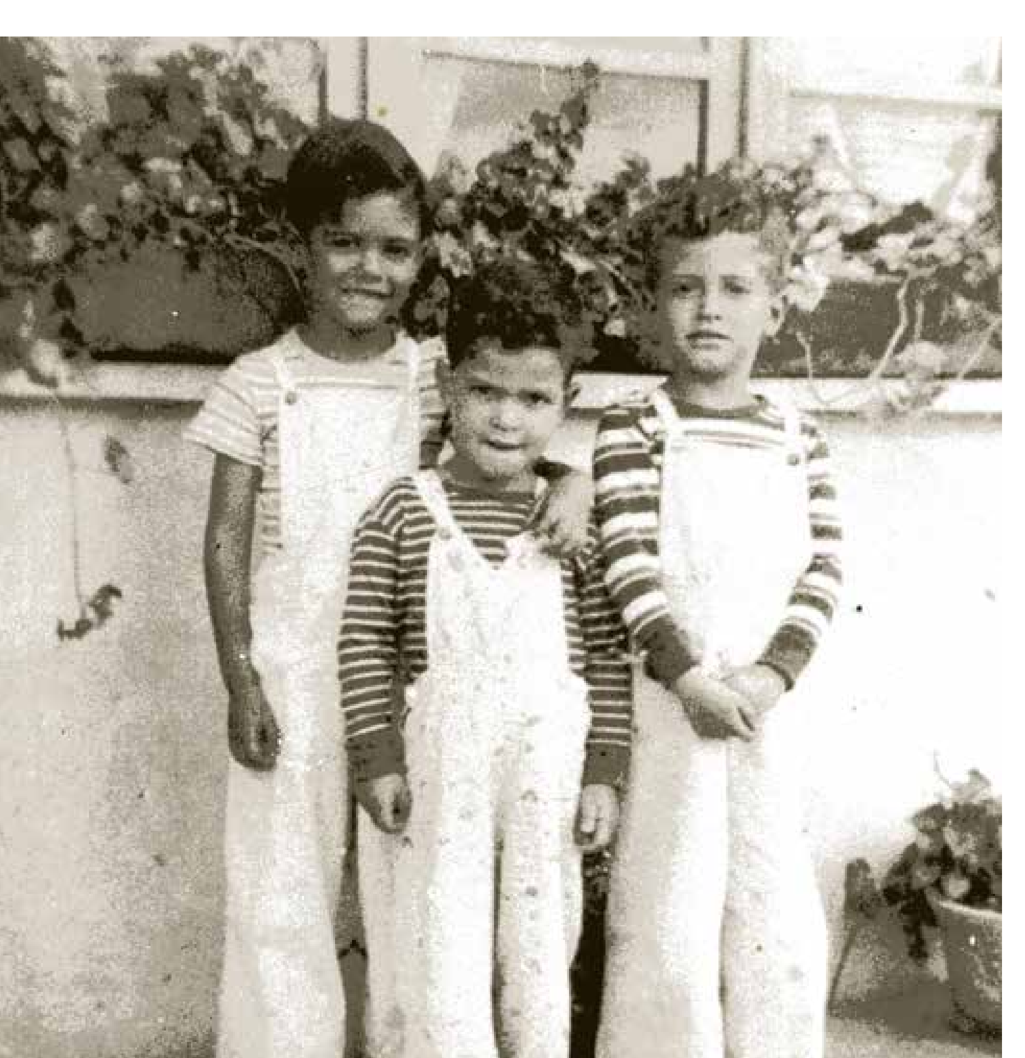
Desde los años 70, las obras de Rodolfo Santana se difundieron por toda Europa y el resto de América, pero entre 1990 y 1994 le escenificaron 32 piezas, las cuales fueron vistas por decenas de miles de espectadores en Bolivia, Argentina, Estados Unidos, Alemania, Italia, España, Rumania, Portugal, República Dominicana, Brasil, Colombia, Uruguay, México, Guatemala, Suecia y Finlandia. Con los derechos de autor de esos montajes ha vivido durante los últimos años. Pronto estará en

las marquesinas de Broadway, porque para ello está trabajando, junto con su representante.

Rodolfo Santana ha logrado que sus obras se representen y además sean editadas aquí en Venezuela, precisamente en un país donde el teatro vernáculo no tiene mucha demanda por la presencia de peligrosos factores de transculturación y de rechazo al compromiso ideológico o político, por parte de los directores o productores de los espectáculos teatrales.

De las 84 obras que Rodolfo Santana ha escrito, las más representadas son: *La empresa perdona un momento de locura* y, en este momento, *Mirando al tendido,* que fue estrenada en Caracas por Cosme Cortázar en 1992 y montada en Argentina, España, Italia y Estados Unidos, y con una próxima producción en Alemania" (Pags 7-8)

(...)



Semblanza de Rodolfo Santana

"En Aura Salas, Carlos Santana y Ovidio Portto, mis padres, siempre encontré resguardos que amparaban la aventura creadora. La familia vivía en Guarenas, cuando el pueblo no era la ciudad dormitorio en que la han convertido ahora, en una inmensa casa solariega, donde retozaban ocho primos, cinco tías y cuatro tíos. Amo a Guarenas y me confieso guarenero. En ese miasma negro que hoy llaman La Guairita yo pesqué sardinas y camarones. Me jubilaba de la Escuela Ambrosio Plaza y siempre aparecía "Pata de chivo", un policía alto, flaco, con dientes salidos que nos agarraba en los pozos y nos llevaba a la prefectura.

Ahora recuerdo la imagen y me parece magnifica: seis niños mojados, con bultos a la espalda, arreados por el policía entre sembradíos de cambur, repitiéndonos:

— *Tienen que estudiar, carajitos, tienen que estudiar.*

Yo nací en una familia patriarcal. La figura relevante era mi abuelo, Antonio Ramón Salas, que era comerciante; tocaba el violín, la mandolina y la guitarra, y me llevaba a ver la ópera, la zarzuela, el teatro e incluso fuimos hasta el Nuevo Circo para ver a experimentados matadores en sus faenas. Mi abuelo, que fue secretario de Urbaneja Achepol y de Blanco Fombona, tuvo dos grandes rupturas en su vida: la visión del cometa Halley y poder escuchar a Carusso. Aún lo recuerdo, en el patio de nuestra casa, tocando valses andinos con la bandolina, rodeado de gallinas, pavos y gallos. Él, mi mamá y mis tías se ocuparon de familiarizarme con los clásicos de la literatura universal y los creadores latinoamericanos, así conocí tempranamente a Tolstoi, Víctor Hugo, Balzac y su Comedia Humana, Proust, André Breton y el movimiento surrealista, sin olvidar las novelas de aventuras, Julio Veme, Salgari; además comencé

a leer generaciones de venezolanos también Rubén Darío, Martí, Simón Bolívar, Huidobro, Vallejo, y especialmente nuestros historiadores: Gil Fortoul, Pocaterra, Pío Gil, Cecilio Acosta, Fombona Pachano.

Mi familia era muy venezolana, muy tradicional, intentó conservar las tradiciones, los gestos, el *pathos* de la condición venezolana. Era tan numerosa, y tan estrechamente unida, aunque muy diversa, que era un perfecto microcosmos, una representación de la sociedad venezolana en pequeño. Allí había profesionales, abogados, arquitectos, también militares, monjas, guerrilleros, políticos, actrices. En ella veía chocar las más variadas opiniones y criterios.

Mi familia fue para mí el primer gran escenario, el primer drama, aunque las relaciones afectivas eran muy felices, los criterios, opiniones y actitudes variaban y se enfrentaban. Allí, en acción, aprendí qué era la sustancia del teatro; en sus oposiciones, conflictos, señales y todos los accesos que de la observación exterior permitían atisbar una realidad más profunda, significativa.

En mi casa de Guarenas, existía una gran biblioteca, perteneciente a mi abuelo, quien de manera garciamarquiana fue un personaje formidable que memorizó una enciclopedia UTEHA y sabía administrarla como conocimiento. Era engreídamente honesto. Enviudó dos veces, se casó tres por la iglesia y procreó 21 hijos, todos legítimos. Muchos de ellos murieron por la total insalubridad en que vivía Venezuela, esa insalubridad que hizo correr este verso:

Peste bubónica toca la puerta
tuberculosis ve a ver quién es
Si es paludismo quien llama
dile que tifus salió a comer

Yo no llegué en tales momentos. Me salvé en la raya ante tales endemias. A los dos años fui víctima de una gastroenteritis violenta, entré en coma y el doctor Attias le dijo a mi madre:

— Comadre, este muchacho se muere, es cosa segura, pero mire acaba de llegar un fármaco nuevo, llamado penicilina, del que se hablan maravillas. Yo no puedo asegurarle que sean tales, pero si usted da la autorización, se la inyecto al niño. Además, ya está casi muerto.

Y me inyectaron la penicilina. Cuenta mi madre, que al segundo día yo estaba jugando con un patico amarillo de juguete y con las cortinas de la cuna. Me salvé. No sé si ya en esa situación pude ver y pisar los umbrales de la muerte. Estaba muy pequeño, pero los aprendizajes de un coma permanecen aunque seamos imberbes, que por otro lado, según múltiples experiencias indican grandes cambios en la condición humana, como una especial percepción. Si no, ¿por qué tengo ese cabalgar inalterable sobre la condición humana?, ¿por qué la pertinaz observación de los movimientos del hombre? Creo en Dios de una manera definitiva y sospecho que la penicilina me saco de una extravío de muerte donde ya alternaba con fallecidos y entidades nuevas. Retorné" (Pags 37-38)

(...)

"Recuerdo que, con mis hermanos Carlos, Salvador y Manolo, en Navidad, por ejemplo, no pedíamos juguetes sino a Julio Verne, a Emilio Salgari y Alejandro Dumas como presentes del Niño Jesús. Pedíamos libros y más libros. Conocí a Shakespeare a los 13 años y mi abuelo me dio a los 14 años una antología de Víctor Hugo, publicada por la editorial Suramericana.

La biblioteca del abuelo era como un iceberg en medio de un desierto, era tremenda; ahí estaban autores como Honorato de Balzac, Cecilio Acosta, Marcel Proust, Urbaneja Achepol, Mariano Picón Salas, Thomas Mann, Rómulo Gallegos, Rubén Darío y otros y otros. Durante los domingos, el abuelo sentaba a todos sus nietos a las 11 de la mañana para escuchar Fantasías Dominicales, en Radio Caracas; pero no solamente escuchábamos con él música clásica, ópera, sino que nos hablaba de Verdi, Mozart, Bach y hasta nos leía sus biografías, describiendo mundos rítmicos asombrosos.





Cuando estudié en el Colegio Santo Domingo Sabio y en el liceo San José, de Los Teques, ambos regentados por los padres salesianos, me ocurrió, en ambos eventos, un hecho que yo considero mágico, porque mi puesto de estudio siempre quedaba al lado de las bibliotecas, es decir, yo estudiaba pero leía algunos de los volúmenes de la biblioteca del colegio y del liceo; me leía a Stevan Sweig y sus famosas biografías, Toimbee, Diderot, Ludwig, Bakunin. Era muy buen estudiante, tan bueno que distinguía la precariedad de mis profesores.

Mis estudios se interrumpieron pues no se compaginaban con los problemas económicos en la casa de mi madre y mis inquietudes. Lo cierto es que hacia 1964 abandoné los estudios, pues adquirí, de manera irrevocable, la convicción de ser escritor. Desastre. Durante los cinco años siguientes soporté la marejada familiar de "escribe como un *hobbie*, pero prosigue tus estudios para que tengas una profesión". Fue entonces cuando decide ser escritor sin profesión, sin tener la tonsura de un grado. Estaba muy seguro de mi alma de escritor. No tenía la menor duda de que lo sería. Desde los quince años me domina la absoluta convicción de ser escritor, pero no de dramaturgo, porque durante dos años escribí teatro sin saber qué era dramaturgo.

Escribí cerca de 15 o 20 obras referidas a los problemas de las comunidades marginales del distrito Sucre, ambiente en el cual me movía. No conocía a Peter Weiss, ni tampoco estaba al tanto del teatro de Augusto Boal, pero los practicaba a ambos sin saberlo. Con mis obras provocaba manifestaciones, juntas comunales, grupos culturales. Eran obras dirigidas a conseguir algo. Después fue que me encontré como dramaturgo, es decir, me compliqué la vida, metí pasión, afecto, sensaciones y sexo. Escribí obras con personajes carnalizados, con nervios y sangre.

Cuando opté por abandonar los estudios y asumirme como escritor, sabía que elegía un estadio de estudio diferenciado. Un tiempo de trabajo pertenecía estrictamente a mi oficio. Allí estaba mi capacidad creadora. Una imaginación que me desbordaba y que durante años me mantuvo al filo de la locura. Pues imaginación es la facultad de construir mundos alternativos, guías posibles de hallazgo en medio de una realidad absolutamente fría y específica que, por lo regular, la niega.

Mis grandes conflictos han derivado del manejo de la imaginación, tanto que en 1978 inicié un estudio detenido de su composición para no volverme loco. En ese tiempo lo estaba, sin duda. Mantenía un estado de imaginación confrontante. Peleaba con un mundo que no era el gesto amable que esperaba. Mentaba la madre a los choferes que se comían la luz de los semáforos e irrespetaban a los peatones. Dos peleas y un exacerbado que me colocó una pistola en las narices, me indujeron a explorar más sobre la imaginación. Imaginación que sostenía día

a día, escribiendo ocho horas diarias. Ese hurgar me retornó a las religiones, al agnosticismo, al yoga y a la paciencia, que es una ciencia vista con desprecio, aunque ya forma parte de cualquier proyecto serio.

Pecando de inmodesto, puedo decir que a los 16 años entendía la instrucción y las metodologías de estudio como anacrónicas y separadas de la constitución de una persona organizada en todos los ámbitos del hecho de vivir. Me molestaba el caletre, la falta de imaginación, la carencia de información, la limitación de los profesores. Creo que abandonar los estudios fue una de las decisiones más importantes que he tomado en mi vida, contrariando a la familia y el impulso consensual de un doctorado.

Opté por ser escritor y creo que me adelanté varios años en un proceso exigente. Actualmente manejo mi imaginación bastante bien. Sé los procesos que tiene una imagen y la lejana posibilidad de un pretexto, tanto que desarrollo un taller sobre pedagogía de la imaginación, cuyo único fundamento es mostrar las distintas formas de imaginar, sus procesos, enfermedades, propiedades y maneras de lograr salvarla y ser auténticos en una sociedad cuyo objetivo primordial es anegar la imaginación (Pags 44- 45 – 46)

(…)

"Escribo teatro porque no puedo ser HiIary escalando el Jomolunga, o el monte Everest; mucho menos Marco Polo o Charles Limberg. Vinculo la escritura a la aventura y creo que los seres humanos asumimos la vida como un viaje, con naufragios irremediables. La historia está repleta de héroes viajeros, sus descubrimientos y combates. Igual ocurre en la ficción. El hombre es monotemático con la aventura y desde niños, al igual que Ulises, preparamos la embarcación para buscar la Itaca personal. Hay quienes permanecen en la primera isleta que consiguen, la exploran y se crean un hábitat cómodo y preciso, con amores definidos y angustias no muy elevadas. Por lo general llegan a banqueros o son sus víctimas. La experiencia del niño que juega, que expande su imaginación entre vaqueros y pieles rojas, Tarzán, el Tigre de la Malasia, los tres Mosqueteros y la gran cauda de los personajes de la aventura es propia de nuestra cultura. Así ha ocurrido durante siglos, pero mucho me temo que el modelo aventurero que conocí repasando la bitácora de Colón, las construcciones de Verne, Salgarí, Dumas; las catedrales de Víctor Hugo, Proust, Balzac y otros, ahora adquieren tonos trágicos.

Actualmente vemos a los Tres Mosqueteros, a Mister JekiI y Mister Hide, a Colmillo Blanco en el cine, pero lograr conocerlos a través de la lectura, que es una integración con las imágenes interiores, se vuelve cada vez más un ejercicio difícil para las nuevas generaciones que, definitivamente, no leen. Me confieso hermético ante las nuevas imaginaciones del Sega y el Nintendo; durante meses me he intoxicado con estos juegos y creo que antes que estimular la imaginación la coartan. ¿O será que no los entiendo? No lo sé, pero de mi imaginación lectora y práctica de niño que fabricaba sus propios juguetes, derivó toda la experiencia posterior que tengo como hombre" (Pag 35)

Lecturas



El simbolismo oculto en los paisajes dramáticos de Rodolfo Santana

Loida Pérez
Dramaturga, productora y docente.
Fundadora del proyecto Dramática Iberoamericana
Loidap6@gmail.com

Aclaratoria necesaria: Las reflexiones o miradas que aquí se encuentran pertenecen a mi propia sistematización de las experiencias en talleres realizados con Rodolfo Santana, a mis lecturas de sus obras y al deseo de realizar un aporte al entendimiento de lo que este autor denominó *paisajes dramáticos.* Agradezco se me perdone cualquier aseveración taxativa respecto a los simbolismos del que me valgo para la explicación, pues esto corresponde a la gran pasión que me produce el maestro por su hilar fino en las fibras dramáticas del teatro venezolano e iberoamericano.

Los Paisajes, el núcleo de su poética

Los Paisajes de Rodolfo Santana son planos dramáticos de percepción que ayudan al dramaturgo a conservar la distancia y proporción de su escritura con un enfoque integrador. Si nos vamos a la etimología encontramos que «paisaje» significa "campo abierto que se ve desde algún lugar"; entonces concebimos los Paisajes como «campos abiertos» de realidades tangibles que van conformando al ser humano en su experiencia concreta. Son como una fotografía que nos presenta un momento. Son un instante, como el de una pintura. Pudiéramos decir que en los Paisajes se concibe el proceso de creación como una totalidad de formas, ámbitos y energías, dentro de un contexto vincular. Los Paisajes o planos dramáticos son cuatro. A saber: *Paisaje Geográfico, Paisaje Humano, Paisaje Experiencial y Paisaje Temático*. Se conciben en ese orden siguiendo la rotación de la psique, en sentido inverso a la aguja del reloj y en espiral, por lo que se exploran a partir de un punto o centro. En ese sentido, el mandala viene a ser el símbolo por excelencia de la poética dramática Santaniana.

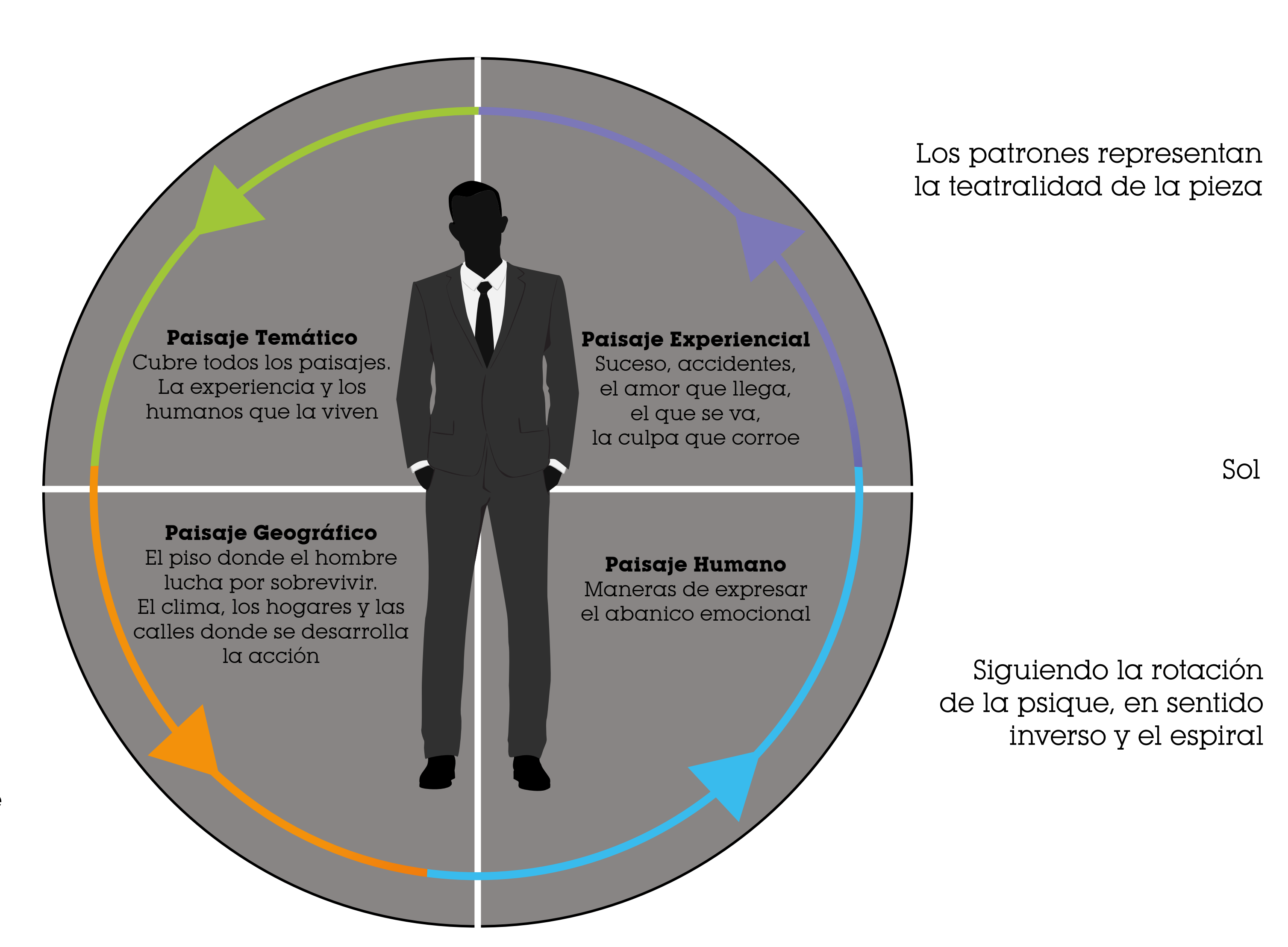
La palabra “Mandala” es un término de la religión hinduista (India) que en sánscrito significa “círculo, rueda o disco”. Consiste en un diagrama de diseños concéntricos de variados colores que replica de alguna manera la composición fractal o repetitiva del Universo y la Naturaleza (macrocosmos y microcosmos). Su figura representa, mediante el equilibrio de los elementos visuales, un símbolo de totalidad, estructura, unidad fraccionaria, infinitud; por lo que viene a ilustrar la búsqueda de armonía en los infinitos tratamientos de un conflicto (entre el Cosmos y Yo). El budismo ha resaltado la función meditativa que conlleva el proceso de creación del Mandala, valorándolo en el campo espiritual como el camino recorrido por la vivencia (ciclo de vida); así mismo, el taoísmo con su noción de equilibrio vital en el «yin y el yang». Pero las configuraciones mandálicas no se restringen a la cultura oriental, otras culturas ancestrales la poseen en su haber, evidenciando con ello su sentido universal, como por ejemplo los «uróboros» de la tradición helénica; la «rueda de sanación chamánica o círculo sagrado» de los Mayas; la «chakana» de los Incas; «el calendario» de los Aztecas; la «mandorla» y los «rosetones» del cristianismo. En general, el Mandala aparece en todos los aspectos de la vida, tanto en los círculos celestiales que llamamos Tierra, Sol y Luna; como en los círculos sociales de amigos, familia y comunidades; siendo el *bindu* o punto central el ser humano, la semilla de donde parte la creación.

El Mandala

El hombre
ocupando el centro
de un Mandala
como signo
de totalidad

Luna

El bindu
en el centro
representando
a la conciencia
interna del personaje
rigiendo su destino



Paisajes Dramáticos

Paisaje geográfico

Es el Paisaje más importante para Rodolfo Santana. En el contexto se asoman todos los pre-textos a ser convertidos en trama dramática. Donde pisas te define, encuadra tu entorno y tus relaciones, la forma como te comportas; tu conciencia se adapta y tu inconsciente aflora. Donde estés eres transformado. Donde te pares transformas. Para este autor escoger el espacio donde pisarían sus personajes era vital para la obra. En todas sus piezas el espacio geográfico es una condición *sine qua non* de su discurso teatral, impregnado de simbolismo y plasticidad. *Mirando al tendido*, es una obra donde el espacio de la arena caliente nos muestra la lucha y el diálogo surreal entre un toro y un torero. Sabemos del dolor y la poesía, de los prados y el ardor del torero que clava la lanza mientras el toro agoniza y La Virgen entra al calor abriéndose los cielos para mirar al tendido. En *Baño de damas*, la acción transcurre en el baño de una discoteca donde los personajes van a ir a desahogarse fisiológica y espiritualmente. *Encuentro en el parque peligroso*, es una pieza que apela al espacio de un parque, remitiendo en el imaginario colectivo a la idea de juego, niñez, inocencia; toda vez que los dos personajes constatan que se ha convertido en un parque peligroso, como metáfora del Mundo. En *La empresa perdona un momento de locura*, el obrero no sale del consultorio psiquiátrico y en ese Paisaje se concentra toda la lucha social de la fábrica que oscila entre las patologías de jefes ambiciosos y explotadores y las propias frustraciones personales. La cárcel es el contexto donde sucede *La muerte de Alfredo Gris*, y un estudio de televisión es el espacio de *El Animador.*

El Paisaje geográfico está vinculado a la escenografía y las atmósferas de las escenas que se desarrollen dentro de ese ambiente, incidiendo los factores plásticos, en cuanto a utilería u otros recursos técnicos. Todo ello forma parte del Paisaje.

Paisaje Humano

Este Paisaje traza el estudio del personaje en todas sus dimensiones. Teniendo en cuenta la tierra donde pisa, hay un tipo de personaje y a la vez una personalidad definida. –"Mientras más conozcamos a nuestros personajes ellos hablarán con mayor naturalidad"-, decía Santana. ¿Cómo es el ser humano? ¿Cómo está conformada la personalidad de cada uno de nuestros personajes? ¿Cuáles son sus gustos, su manera de comportarse, de vestirse, etc.? ¿Quiénes son sus padres, abuelos, en fin, su línea genealógica? ¿Cómo está constituido emocionalmente? ¿Cómo responde ante la crisis o ante el amor? ¿Cómo siente los odios más profundos o las tristezas más arrolladoras? ¿De qué manera codifica su propia historia, sus rituales, lo que le gusta hacer, sus obsesiones o enfermedades? La forma en que recibe los problemas que vienen planteados en el paisaje temático. Hacia dónde enfilan sus objetivos, cuáles son sus fobias y obsesiones. Rodolfo Santana comentaba que Antígona, Hamlet, Edipo, Nora están plasmados en nuestra memoria, pero decía también que hay una gran cantidad de seres humanos fantásticos que están esperando ser encontrados por los dramaturgos. El paisaje humano está en el contenido y la forma de la obra teatral.

Paisaje experiencial

¿Qué le ocurre a nuestro personaje? ¿Cuáles sucesos le producen los cambios necesarios para que la pieza evolucione hacia uno u otro sentido? La manera en que se mueve la rueda del destino de los personajes está condicionada a las experiencias que van cambiando o modelando su paisaje humano, hasta llevarlo a tomar decisiones. ¿Qué eventos le cambian la vida? Santana comentaba que <<hay mil maneras de enamorarse, de sufrir accidentes>> Encuentros fortuitos o programados. ¿Cómo se desarrollan los hechos que les hacen vivir y tomar decisiones? ¿De qué manera se le presenta aquello que les impide avanzar? ¿De dónde vienen las sorpresas? ¿Dónde ocurren los giros y cambios de la fortuna? Se nos presenta al ser humano y su abanico emocional

que ya viene condicionado por un paisaje geográfico, pues nació en determinada zona, en un país, en un sistema familiar determinado, por debajo o por encima del Meridiano de Greenwich. En ese momento estaban aconteciendo determinados procesos familiares y sociales. Allí el hombre despliega sus actitudes, una manera peculiar de interactuar con su familia, sus amigos, sus amores. Una manera de ejercer su ser social.

Paisaje Temático

Este paisaje se encuentra subyacente en todos los planos dramáticos. Cubre en forma global a todos los demás paisajes. Pulsa la experiencia que le toca vivir a cada uno de los personajes, abarca la geografía donde se está desarrollando la pieza y el paisaje humano que la conforma. ¿Cuál es la temática que se está planteando? El para qué de la pieza teatral. ¿De qué se trata todo? Es el paisaje implícito en la situación que se va construyendo y que se devela por completo al final. Para Rodolfo Santana, los Paisajes se yuxtaponen en una unidad expresiva. Unos a otros actúan armónicamente en distintos momentos y vienen a ser una guía que permite al dramaturgo percibir si está o no desbalanceada la historia.

Simbología de los Paisajes

Un mundo circular y otro vertical

Los Paisajes de la poética Santaniana están obligados a interactuar para siempre juntos. No se puede prescindir de uno de ellos porque afectaría al conjunto. El círculo que contiene los cuatro paisajes formando una figura en cruz, es ése cosmos que nos lleva al principio del Mandala.

Los cuatro Paisajes, los cuatro lados del Mandala, cuatro cuadrantes, cuatro vivencias del ser humano que conforman un universo, divididos por una cruz. El espíritu y la materia unidos en el punto central de su universo. El individuo al centro. Una vida que transita desde un paisaje geográfico, un cuerpo físico que nace o se desenvuelve en algún lugar del planeta, donde vivirá experiencias con otros seres humanos y en unas circunstancias, que le llevaran a transformar ese espacio donde se desenvuelve. En ese mundo circular que el dramaturgo ha creado y que viene con la salida del Sol, o con el ocaso, el escritor establece un orden y un límite con los Paisajes Dramáticos. El ser humano se confronta con ellos en cada punto de giro de la historia. Sus palabras deben estar llenas de intenciones. "Todo es una conmoción y una estrategia para que el protagonista logre sus metas y pueda resolver el conflicto a su favor", señalaba el maestro. Y estos conflictos se muestran de manera interna o externa a través de sus acciones físicas y psicológicas.

El Sol y la Luna

La contención en la construcción dramática viene dada por el círculo que encierra a los paisajes en un cosmos. Podríamos concebir que allí está el simbolismo de la cruz encerrada dentro del círculo, y observamos que es en este punto de convergencia donde se encuadran los espacios dramáticos o Paisajes Santanianos, es donde hombres, mujeres y ambiente son enfrentados. He aquí el principio del *yin y el yang*, el lado pasivo y femenino y el lado activo y masculino de la existencia. Lo masculino viene representado por el Sol, la energía, la acción del hombre sobre el mundo. La Luna hace analogía con lo femenino, lo sutil, lo profundo y pasivo, aquello que fluye y llega al principio de los principios de la humanidad sin perder su esencia, la memoria ancestral, los sentimientos, aquello que nos da seguridad, la madre, los recuerdos, nuestros ancestros, los que nos han traído hasta aquí. En la Tierra converge el ordenamiento, la estructura, el gobierno, el statu quo, la conciencia.

Las figuras del Sol y la Luna en los paisajes dramáticos permiten gradaciones lumínicas y pinceladas oscuras transversadas por un humor punzante. Este autor estaba muy claro en su forma de plasmar los paisajes para estructurar el cosmos de sus obras.

La creación dramática como un proceso

"Caminamos entre realidades aunque nos mueven los sueños"

Quizás este método de los Paisajes le viene a Rodolfo Santana de su admiración por los pintores.

> Mi trabajo en torno a la escritura de la representación se desarrolla de manera muy lenta. Las premisas las puedo escribir en días, pero su revisión puede durar décadas (…) Uno de los pintores que más admiro es Antonio López García (Tomelloso. Ciudad Real. España, 1936) no solo por la calidad de su obra, sino por la forma en que lo desarrolla. López habla de su trabajo como… «Una plasmación lenta, meditada, destilando con cada pincelada la esencia del objeto o paisaje, hasta que consigo plasmar la esencia del mismo en el lienzo». Así es mi trabajo como dramaturgo. La revisión, el rediseño, forma parte esencial de mi labor. Y es que el mundo cambia de forma acelerada y tengo que cuidar bien dónde pisan mis personajes. (Santana: 2011:05)

Para Santana la humanidad era como un gran mural donde se recogían impresiones y conflictos, y sobre todo, contradicciones, donde la percepción del escritor debía estar despierta para no perder el sentido del asombro, la sorpresa, capturar el detalle, la idea, las imágenes.

"La inspiración puede ser espasmódica o esporádica, pero las historias están en la calle en el paisaje geográfico interno y externo al autor y allí nacen los personajes", apuntaba. Y en este sentido, la investigación, escritura, revisión y rediseño eran fundamentales; buscar los secretos de la existencia (nosotros seguimos buscando el secreto de Gomorra) encontrar los niveles de degradación en las historias, el ritmo del discurso, el sentido de la pausa y los silencios, la musicalidad interna de la expresión. *"el silencio es la sombra de la palabra",* comentaba.

Esas historias reales o producto de la fantasía, alcanzarían su grado de teatralidad por el nivel de representación y el cuidado a cada uno de sus planos. Dibujar los paisajes con tal precisión exigía algo más que inspiración. Es en el lugar donde se redimensionan y cobran fuerza en su poder transformador del entorno, que cambia, mientras el personaje se reacomoda lo dinamiza y transforma.

> "Las historias cuando son tan humanas como el ser humano, es que nos cautivan. Es en esa no certeza, en ese caminar sobre el filo de una navaja, es donde están las historias. Detrás de esos mundos posibles están las formas argumentales."

Sorpresa e incertidumbre ante la escritura dramática

Ahora bien, "*Ante todo las historias*" decía el maestro. ¿Dónde estaban? Para Rodolfo Santana el misterio creativo es clave. Despertar en el escritor la capacidad de asombro frente al paisaje era vital, dejar que se tocaran sus entrañas ante el germen de un estallido de

vitalidad, de una conmoción, de un conflicto. Noticias del medio ambiente que le sorprendan, en ese momento pedía ajustar las historias. Indagar en el periódico, internet, y hacer un fichero de posibles historias. Su llamado era buscar los contrastes en los paisajes espaciales e históricos del hombre. En la poética de Rodolfo Santana es imperativa la necesidad de romper con lo cotidiano y penetrar en los resquicios de la existencia. Es categórico buscar una visión nueva del mundo. *"El hombre le teme a los cambios, pero hay que separarlo del statu quo",* proponía el maestro. En sus clases se paseaba por los argumentos de obras clásicas, contemporáneas, de los grandes autores y hurgaba en ese punto único que les hacía saltar hacia la transformación de estructuras psíquicas, económicas y sociales, como en *Casa de Muñecas* de Ibsen, *La cantante calva* de Ionesco. Recordaba a Galileo Galilei y su paseo por las cámaras de tortura de la inquisición donde fue castigado por su osadía de aportar la teoría heliocéntrica.

El maestro buscaba también el cambio de *statu quo* en el autor dramático, le estimulaba a saltar al abismo de lo poco conocido, lo apenas presentido, solicitaba superar los propios límites para transitar a un mundo de realidades probables, explorar con la famosa "máquina de Melde", esa nocturnidad que está en las capas más sombrías del hombre. *"Cuando uno se sorprende, el precipicio aparece".* Santana mencionaba a menudo su famosa "máquina de Melde", la que detectaba la verdadera esencia de la transformación del ser humano. En toda situación se debía utilizar la máquina. También impulsaba a pasearse por el diccionario de enfermedades mentales DSM, porque allí, detrás de cualquier sana sonrisa se escondían grandes abismos, y justamente en ese espacio se podría encontrar una propuesta dramática que podía cambiar vidas. Es que para Santana el Teatro estaba destinado a despertar al ser humano de su idílico presente e insuflar un sentido de trascendencia y cambio, en medio del transitorio viaje real y social de la existencia.

El misterio de Gomorra

El simbolismo oculto en los paisajes dramáticos de Rodolfo Santana está en la tierra donde él pisó. Acompañarle es su pedido. Cada paso está lleno de sorpresas y gradaciones de parajes sombríos. "Detrás de cada historia hay una nocturnidad", cuando descubrimos pre-textos aceptamos su invitación. Encontrar el asombro donde todo parece obvio y buscar las historias "*debajo de las piedras*" solo fue el inicio.

Eran las noches de Gomorra de todos los martes del año 2004, en el Celarg, noches continuadas un año después en la acogedora quinta Cristina en La Castellana, donde estaba ubicado Monte Ávila Editores. En ese tiempo, cuando la clase formal terminaba, el maestro pasaba una invitación a unos pocos, siempre de manera clandestina, al Restaurante Altamar, en Altamira. En ese momento se abría una especie de sobre clase con vino y ceviche y entrábamos a un "Paisaje Geográfico" donde el vino jamás escaseaba y una deliciosa conversación se iba sucediendo mientras subía de tono hasta convertirse en lo más dionisíaco que se puede vivir con Rodolfo Santana.

A ese Círculo cerrado le llamábamos las *"Noches de Gomorra",* por aquello de encontrar el secreto que nos unía. La "nocturnidad" planteaba paisajes soleados o pantanosos, hacíamos viajes por terrenos postergados, intangibles, profundos, llenos de vaguadas, caños, ríos, océanos con hecatónquiros y un ave fénix que se posaba ubicua, detrás de la puerta del Altamar. Un día se hablaba del proceso creativo, de historias con posibilidades infinitas, y otro día se analizaban las piezas en proceso, y así, cada jueves traía nuevas visiones, aires extraños, personajes en tránsito e interpretaciones que pasaban por concienzudas disertaciones sobre el para qué de un determinado ser literario, hasta viajes por el mediterráneo, por la geografía de los países, donde el hombre vivía el misterio de toda la pasión y confrontación con sus propios fantasmas. El sentido rítmico, lo no dicho, la sombra de la palabra, el asombro oculto en

la tierra que le tocó vivir. Su vida, la de los personajes (y la de nosotros) era transformada. Una intertextualidad dibujada en la tierra y piel de cada martes o jueves de esos años. En la quinta Cristina se repasaba el plano formal, núcleos dramáticos, los Paisajes, la motivación de los personajes, sus objetivos, la activación de la máquina, el "obricidio". Siempre acompañado de un ritual que era el compartir y el vino. Personajes, tramas, tiempos, meriendas, obras que llegaron a feliz término. Paisajes temáticos que inspiraron obras mínimas y se fraguaron en los intermedios. Por aquella época Juan Ramón viajaba a Caracas todas las semanas con su acostumbrado "queso telita", aquí lo esperábamos con vino. Pudimos disfrutar del humor punzante y conmovedor de las obras de Juan Ramón Pérez; la historia hecha teatro de Roberto Azuaje; la poesía y fiesta de imágenes discursivas en Oscar Perdomo Marín; el humor de Belkis Lovera; una Ligia Álvarez silenciosa y creativa tejía los hilos de sus mujeres históricas. Christian Navas nos seguía atento y caldeaba una posterior obra de perros. El amor y la intensidad pasional de José Gregorio Cabello; las historias en varios planos, que pretendían salir de los parámetros del teatro de esta servidora, Loida Pérez. Así íbamos, cada uno a su ritmo, en tanto Víctor Vegas preparaba su obra *Mientras amanece*, para el Teatro San Martín. José Pepe Domínguez, del Rajatabla, también formó parte de esta pléyade, al igual que Carmen Ríos, Selene Quiroga y Elba Ascanio.

Una generación de dramaturgos se conformó en aquella atmósfera escurridiza, que en una tarde y una noche pasaba a dos planos de sentido. Era el umbral de la cofradía de Gomorra. El secreto de Gomorra aún existe y espera ser develado.

Teatro Mínimo

Proyecto Dramática Iberoamericana

Surgió un Juego dramático que luego, en el año 2007, dio paso al Teatro Mínimo que desarrollamos entre el Celarg y las Alianzas Francesas de Caracas. Obras mínimas con profundo contenido temático y diversas visiones presentadas todas de manera simultánea. Fue una manera de trabajar con hondura las obras cortas, sin perder el sentido del asombro y la premisa de los paisajes. Con el Teatro Mínimo creamos cuatro ciclos de presentaciones: *La rebelión de los perros, El diablo anda suelto, Copas, boleros y maletas y Divagancias del yo.* Los dramaturgos participantes fueron: Juan Ramón Pérez, Oscar Perdomo Marín, Vicente Lira, Roberto Azuaje, José Gregorio Cabello, Víctor Vegas, Christian Navas y Loida Pérez. Luego se fueron incorporando otros dramaturgos como José Luis Lugo, Carlos Roa, Ligia Álvarez, Rosa Justo, José Antonio Barrios, Javier García Montero.

Producción del Teatro Mínimo

Este movimiento fue acompañado por la mirada cómplice y el apoyo del maestro Rodolfo Santana. La metodología inicial era simple (y la posterior también) consistía en elegir una temática común, luego cada quien escribía un texto corto, de no más de tres páginas. Y finalmente venía la lectura dramatizada y las risas, y por supuesto la "representación", todo bajo el árbol donde se daba la clase, a la luz de la luna y los faroles de la vieja casa. Luego fue adquiriendo rigurosidad y pensamos en producirlo y montarlo, a lo cual la autora de este artículo se ofreció gustosa. El trabajo que se desarrolló posteriormente ameritaba la revisión exhaustiva de cada uno de los dramaturgos, a veces ocurrían verdaderos "destrozos" del texto. Juan Ramón Pérez era implacable, al igual que Vicente Lira, Roberto Azuaje y Víctor Vegas. Al final quedaba "la grapita" como le decía Juan Ramón al proceso.

Dramaturgia: Un mismo tema, distintos enfoques, cinco textos.

Puesta en escena: Se escogieron a tres o cuatro actores y éstos debían representar cada una de las obras mínimas del ciclo que se estuviese representando.

Propuesta de montaje con una visión simultánea, donde las puestas iban engranadas como si de una sola pieza se tratara. Era un reto para el director escénico y los actores.

El Teatro Mínimo que se mantuvo durante todo el 2007 en la Sala Experimental del Celarg fue un producto cultural hecho en Venezuela. De este juego dramático surgió una importante producción de obras, con una forma de presentación atractiva y muy seria, a la altura del maestro que las inspiró.

Llegue hasta ti mi recuerdo, maestro.

Bibliografía

SANTANA, Rodolfo (2011) *Ocho piezas de teatro breve*, Caracas, Editorial Fundarte, colección Teatro.

Ángulos de la perversidad en Los Criminales, de Rodolfo Santana

Yaritza Medina López
Investigadora especialista en teatro venezolano
Yaritza61@hotmail.com

Resumen

La versión teatral como forma de experimentación del dramaturgo Rodolfo Santana que en el caso de su obra *Los Criminales*, se plantea la perversión en el sentido de per/versión, es decir, las varias posibilidades de gozar con el Otro transgrediendo los límites y desplazándose a la forma relacional de la sociedad.

Palabras clave: Versión teatral, per/versión, ley, trasgresión, teatro experimental.

Rodolfo Santana (Caracas, 25/10/1944 – Guarenas 21/10/2012) pertenece a la ola de dramaturgos de oficio que se consolidó en el último tercio del siglo XX, arrastrados por la corriente del experimentalismo teatral traspolado al texto dramático. En esa ola generacional se inscriben autores como Alberto Rodríguez Barrera, Paul Williams, Miguel Torrence, Ricardo Acosta, Ramón Lameda, José Gabriel Núñez y Edilio Peña, por mencionar algunos.

Este autor descubre el mundo de la lectura, la zarzuela y el teatro desde su infancia en la casa solariega del abuelo materno en Guarenas, tras el divorcio de sus padres Carlos Santana (diputado) y Aura Salas (maestra). En la adolescencia, traslada su residencia a la zona caraqueña de Chacao, del antiguo Distrito Sucre, que extendía su radio de acción al Casco Histórico de Petare, que era por entonces el que se constituía como poderoso centro artístico-cultural capitalino, siendo en este ámbito seducido por la ideología comunista y nombrado en 1963 director de teatro de la casa de la cultura Sociedad Maraury, dirigida por Marina Amos, junto a su esposo el artista plástico y curador Francisco Da Antonio. Su dramaturgia vino a inaugurarse a partir de sus experiencias dirigiendo representaciones teatrales en las barriadas petareñas.

> Trabajé el entremés de El mancebo que casó con mujer brava, de Cervantes, en versión de Alejandro Casona. Cuando lo presenté, en una zona que ahora es La Urbina, recibimos una lluvia de tomates y piedras. Al mancebo, vestido de riguroso clásico, lo llamaban 'Peter Pan marico'.
>
> El fracaso con el entremés de Cervantes me enseñó muchísimo. A partir de allí fue cuando empecé a escribir teatro. La primera, una obra llamada Primera Inquisición, donde aparecían personajes del propio Petare (…) en la trama se planteaban problemas de la ausencia de agua y luz eléctrica, el cómo concebir el día siguiente. Cuando la estrenamos en el barrio El Carmen, de Petare, el silencio era absoluto, la risa acompañaba a los personajes conocidos, la furia marcaba el final de las acciones.
>
> Allí, con esa obra simple, donde lo fundamental era comunicarse con el público, fue cuando entendí que el teatro era una necesidad social, tan importante como el sueño o la alimentación. (Santana en MORENO: 1995:54-55)

El músico, cantante y actor Cruz Palacios, mejor conocido como El Negro Cruz, en una entrevista realizada en el 2015, refirió:

> Estoy vinculado con la acción socio-cultural desde hace muchos años. Llegué al pueblo de Petare en el año 1954 y con un grupo de muchachos nos la pasábamos dando serenatas en el casco histórico. Pero empecé en la cuestión cultural formalmente vinculándome con la Sociedad Maraury haciendo teatro con Rodolfo Santana en 1964 que fue una época de campaña electoral. Él, escribió una obra que se llamó Paz y aviso, relacionada con todo lo que era esa cuestión electoral. Los dos personajes eran, uno llamado Rabo y otro llamado Rabote. Yo era el director de un orfeón que participaba en esa obra teatral de calle muy jocosa e incisiva, una comedia. (PALACIOS: 2015)

La perenne dialéctica de un arte escénico vinculado a la gente dispone en Rodolfo Santana la constante inquietud que lo lleva a la revisión y constante reescritura de sus obras de teatro como ejercicio que no dejaría de asumir como director del Teatro Universitario, núcleo UCV-Maracay (TUM-UCV), en el Laboratorio Teatral de la Universidad del Zulia, en su breve paso por el Teatro Universitario (T.U - UCV), o con su grupo Cobre. La versión teatral (cambio del original) de sus propios textos resulta en este autor una práctica fundamental que lo relaciona con el devenir y la indagación escénica.

> Escribo para la esquina, es un sentido geográfico y espiritual. En el sentido geográfico mantengo una observación permanente sobre mi sociedad, personajes, situaciones, eventos. Estas conformaciones realistas que pergeñan tanto mi transcurso, surgen transformaciones en la creación dramatúrgica. En esa mutación es donde nacen los fenómenos estructurales, las compensaciones emocionales, los pretextos que conjugan la pieza teatral. Una realidad probable que, sin duda, ya globalizo. (Santana en MORENO: 1995:79)

De la "realidad probable" deviene la versión teatral como forma experimental en que se sumerge la obra de Rodolfo Santana. En el caso de Los Criminales, pieza original de 1968, es evidente el interés del autor por mostrar los diversos ángulos de su planteamiento dramático a través de los años. La obra transcurre en la casa/quinta de Willy y su esposa Dora quienes, puertas adentro, desarrollan una especie de ritual orgiástico al intercambiar de pareja y roles con su amigo y socio Frank y su esposa Lucy, de visita en la casa. En plena ceremonia, Frank se percata al mirar por la ventana que un ladrón, Martín, ha entrado a robar en la casa y, lejos de llamar a la policía, decide tenderle una trampa que conduce al malhechor al salón donde se encuentran todos, escondiendo la llave para que no pueda escapar y hacerlo entrar en el juego ceremonial que llevan a cabo, aflorando con ello toda suerte de taras humanas y una serie de acciones inesperadas en las que no se logra ubicar con certeza la víctima del drama.

(Martín se levanta con un grito. Lo persiguen y lo agarran. Arrojan bebidas sobre él. Lo besan. Le rompen el traje. Risas. Martín corre a la puerta. Se aferra al picaporte.)

WILLY.- No te olvides de nuestra presencia. Cada uno de nuestros actos está centrado en ti.

MARTÍN.- Déjenme salir… Por favor… ¡Hijos de la gran puta, déjenme salir!...

(Dora corre hacia Frank y le arrebata el revólver.)

WILLY.- ¡Actos conscientes y no conscientes!

MARTÍN.- ¡Cabezas llenas de mojones sucios! Cucarachas de albañal. Ratas inmundas. Cabrones, me jodieron… Por creer…

(Dora dispara sobre Martín que cae herido)

WILLY.- ¡Qué!

MARTÍN.- *(Gime)* Por creer en unos carajos como ustedes.

FRANK.- *(Le arrebata el revólver a Dora)* ¿Estás loca?

MARTÍN.- Marranos… sucios…

LUCY.- *(Se acerca a Martín)* Está herido…

MARTÍN.- Mandinga se los lleve… Debí matarlos, hijos de puerca.

DORA.- ¡Grosero indecente! *(Asesta una patada sobre la herida de Martín)*

WILLY.- ¿Y ahora? ¿Este era el juego? *(Irritado)* ¿Qué haremos con un hombre herido?

FRANK.- No podemos sacarlo de aquí.

MARTÍN.- *(Gime)* Putas. Maricones. ¡Abran la puerta y déjenme ir!

(Se escucha una sirena)

LUCY.- Viene la policía…

WILLY.- Alguien habrá avisado…

MARTÍN.- La policía. (Sonríe) La policía… *(Grita)* ¡Policía! ¡Policía!

(Frank dispara repetidas veces sobre Martín. Pausa)

FRANK.- Cámbiense pronto esas ropas y arreglemos un poco todo esto.

DORA.- *(Lúgubre)* Cierto, esto no es ropa para una persona decente.

WILLY.- ¡La situación es muy seria, apurémonos!

LUCY.- (A Willy) Saldrá mañana en los diarios, Willy.

WILLY.- Sí, claro. "Peligroso criminal muerto al intentar robar residencia".

(Ríen por lo bajo)

FRANK.- Las personas honorables se sentirán más seguras.

(Ríen por lo bajo)

Telón rápido.

(SANTANA: 1974:76-77)

El tratamiento temático de la perversión, en tanto per/versión (père-version) según el psicoanalista francés, Jacques Lacan (VARGAS:2016) y su Complejo de Edipo expuesto aquí a grandes rasgos, se abre a la actitud del individuo desde el plano de lo real, imaginario y simbólico como registro psíquico de las varias posibilidades de su goce con el Otro, renegando de la ley, la norma o convenciones sociales (crimen del Padre – matar restricciones) a las que trasgrede en el desafío de imponer su

propia ley, norma u orden velado por la complicidad. Al matar la restricción de la ley (Nombre del Padre), cada individuo se posibilita de erigir su propia ley, y por tanto se erigen tantas versiones de la ley como de individuos se trate (père-version: Nombres del Padre). De modo que con Lacan, la discusión psicológica sobre la perversión trasciende el aspecto sexual –iniciado por Freud- que se inscribe más allá de la función reproductora, para ubicarse en un estadio colectivo.

> Discutir sobre perversión no es solo hablar de lo sexual, sino de la ley, de cómo ese sujeto conoce y entiende esa ley, de cómo habla de ella, cómo la incorpora, la perfecciona, la establece, la aplica y la defiende, y de cómo se asume él dentro de esta ley; pero al mismo tiempo de cómo con su actuar la cuestiona, la desafía y la provoca. (Ibídem:75)

En la obra santaniana, los personajes imponen su propio orden, su propia ley, con la venia del goce sin restricciones, sin freno. El cambio de ropaje viene a expresar cómo los personajes se relacionan con la institucionalidad, el orden, la ley.

> FRANK.- Cámbiense pronto esas ropas y arreglemos un poco todo esto.
>
> DORA.- *(Lúgubre)* Cierto, esto no es ropa para una persona decente.

En la obra original, el personaje de Martín sucumbe en su lucha encarnizada por escapar de la casa. En la versión teatral publicada en 1986, el juego perverso se revierte para éste personaje.

> *(Willy derrumba a Martín y le introduce la botella de whisky entre los labios)*
>
> WILLY.- ¡Bebe, montón de estiércol! ¡Cucaracha!
>
> *(Lucy y Dora se enciman sobre Martín. Frank patea a Dora)*
>
> FRANK.- ¡Diviértete! ¡Anda, gózatelo!
> *(Martín se ahoga)*
>
> (…)
>
> MARTÍN.- ¡Déjenme ir! ¡Policía!
>
> *Lucy ríe histérica y borracha.*
>
> *Dora toma el revólver de la cintura de Frank y encañona a Martín que se le encima.*
>
> *Suena disparo. Martín es herido en la cadera pero logra arrebatar el revólver a Dora. Gimiendo se retira a un lado del dispositivo. Cojea. Cae.*
>
> *Frank toma una silla y se encima sobre Martín.*
>
> *Martín lo encañona. Dispara una vez. Otra.*
>
> *Frank cae cerca. La silla a un lado. Lucy grita y grita mientras ve a Martín que se incorpora con dificultad.*
>
> Willy y Dora corren a la puerta. Lamentablemente *se encuentra cerrada.*
>
> *Martín, cojeando, aturdido, intenta ubicarse. Observa a Willy y a Dora. Se acerca a ellos. Grito de Dora.*
>
> *Willy alarga sus manos en dirección de Martín.*
>
> WILLY.- ¡Martín…! ¡Lo que quieras, Martín!
>
> *Martín apunta.*
>
> WILLY.- ¡Lo que quieras!
>
> *Martín dispara. Cae Willy.*
>
> *Martín avanza un poco más. Dora pegada de la puerta.*

Nuevo disparo y cae Dora.

Lucy, perdida en otro mundo, sentada cerca del proscenio, gime largamente. Embrutecida, sin atinar a ningún movimiento.

Martín se le aproxima. Ubica el revólver cerca de la cien de Lucy. Aprieta el gatillo.

Suena en vacío. Todas las balas han sido utilizadas.

Martín aprieta de nuevo. De nuevo. De nuevo. La luz desciende con lentitud.

(SANTANA: 1986:341-342)

La tercera versión teatral que se conoce de Los Criminales, de Santana, aparece publicada por Monte Ávila Editores Latinoamericana en el año 1994. El autor coloca a los personajes en el contexto del Caracazo, cambiando el nombre del personaje del ladrón por YUL.

YUL.- La gente se cansó. Sólo eso. Y ya sabe…

FRANK.- ¿Qué sabe?

YUL.- Que puede cansarse. Que puede indignarse.

LUCY.- No entiendo.

DORA.- Ni yo. Me quedé en la misma luna.

WILLY.- (Al mismo tiempo que bebe de su trago. A Yul) Bebe. Fondo blanco…

(SANTANA: 1994:210)

La trasgresión de la ley en la lógica perversa no implica la culpa, pero sí conlleva la sanción, el castigo que apacigua el violento deseo de goce sobre el Otro, *"pues allí donde falla la ley, donde sus representantes no logran instaurarla, se recrean las más encantadoras tentaciones que incitan al goce y al crimen".* (VARGAS:2016:77)

(Frank dispara de nuevo. Yul grita y cae cerca del proscenio. Se acercan todos. Lentamente)

WILLY.- La llave de la puerta, Frank… Hay que arreglar todo esto. Llamar al comisario Sánchez…

(Frank entrega la llave a Willy)

(Willy se dirige a la puerta. La abre. Lo sigue Dora)

WILLY.- No se sientan mal. (Dora llora. Willy la abraza) Ya, ya…

LUCY.- Se lo buscó…

DORA.- Espero… espero que no trascienda…

LUCY.- Cambiarse de ropa… (Se dirige a la puerta) Ven, Dora.

DORA.- Nada de prensa ni declaraciones. No quiero saber nada de eso.

WILLY.- No te preocupes.

(…)

(Willy, Dora y Lucy salen. El pasillo que da a la puerta queda fuertemente iluminado)

(Frank se inclina sobre Yul. Lo ausculta)

FRANK.- Yul… Yul Brynner… no era para tanto, muchacho…

(Yul se vuelve de improviso y clava el cuchillo en el cuerpo de Frank que recibe la muerte con asombro)

(Frank se abraza a Yul. Cae)

> *(Yul se levanta herido, tambaleante. Toma el revólver de manos de Frank)*
>
> *(La música sube en intensidad)*
>
> *(Bamboleándose, revólver en mano, se dirige al pasillo iluminado.*
>
> *Queda un momento en el marco de la puerta y entra.*
>
> *Disparos)*
>
> *(Apagón).*
>
> (SANTANA:1994:216-217)

Rodolfo Santana con su obra *Los Criminales*, se inscribe en el experimentalismo propio de las vanguardias teatrales de las décadas de los años 60 y 70 que suscitan la puesta en escena como acto ceremonial, el intercambio de roles y el juego perverso de traspasar los límites o restricciones sociales; permitiéndonos advertir la influencia del teatro de Jean Genet en nuestro autor, así como de representantes de la psicología moderna.

> Son muy importantes los aportes de la antipsiquiatría, Coper, Laing, B.F. Skinner, el nuevo psicoanálisis de Lacan, Basaglia en Italia. Todos ellos ofrecen una imagen de la psiquiatría, del psicoanálisis, más compatible con el propósito de liberación en un nuevo orden del mundo. Luego del descubrimiento de América el mayor descubrimiento fue el del inconsciente. (Santana en MORENO: 1995:58)

El estudio clínico de la perversidad con su carga de violencia pasa con Lacan a un estadio colectivo, pues apunta a una subjetividad más allá del ámbito sexual al ámbito relacional, por lo que puede hablarse de sociedades perversas, es decir, de sociedades en las que sus individuos se relacionan prescindiendo los límites, la norma, la ley, el orden. En este sentido, no podemos llegar a saber si Santana se habría animado a realizar una cuarta versión teatral sustantiva de esta joya de la dramaturgia venezolana.

Bibliografía

SANTANA, Rodolfo.

(1997) *¿Por qué escribo?* En: Itinerario del autor dramático iberoamericano (Comp. Fermín Cabal) San Juan de Puerto Rico, Editorial Lea (Librería-Editorial-Ateneo Puertorriqueño).

(1994) *Teatro tomo I,* Caracas, Monte Ávila Editores Latinoamericana, 1ª ed.

(1986) *Teatro (El animador, La empresa perdona un momento de locura, Gracias por los favores recibidos, Fin de round, Historia de cerro arriba, Los criminales, Los ancianos, Primer día de resurrección, Crónicas de la cárcel modelo).* Biblioteca Nacional de Venezuela.

(1974) *8 Piezas cortas de teatro,* Valencia, Ediciones de la Dirección de Cultura de la Universidad de Carabobo.

Otros autores:

MONASTERIOS, Rubén (1990) *Un enfoque crítico del teatro venezolano,* Caracas, Monte Ávila Latinoamericana S.A., 2ª ed.

MORENO URIBE, E. A. (1995) *Santana como es Santana,* Caracas, Kairos Producciones.

PALACIOS, CRUZ (Entrevista-grabación) *Informe Fundalamas*, por Yaritza Medina López. Caracas, 2015.

PAVIS, Patrice (1990) *Diccionario del teatro, tomo II, Dramaturgia, estética, semiología,* Barcelona, Ediciones Paidós Ibérica S.A., 1ª reimp. Trad: Fernando de Toro.

VARGAS JAIMES, Claudia y ROCHA REZA, Sonia Yolanda. *Perversión y Ley.* En: Revista Alternativas en Psicología de la Asociación Mexicana de Alternativas en Psicología A.C. Tercera época. Año XX. N° 34 (Febrero-julio 2016) Visto: 05/06/2019 http://www.alternativas.me/attachments/article/114/6%20-%20Perversi%C3%B3n%20y%20ley.pdf



Actor: Freddy Pereira, Montaje de la Obra *La empresa perdona un momento de locura*. Año 1981.
Foto: Archivo Rodolfo Santana.

Foto Simon Diaz https://www.google.com

De la felíz adaptación de una obra de teatro a un guión cinematográfico:

La empresa perdona un momento de locura

Carlota E. Martínez B.
Profesora jubilada UNEARTE, escritora e investigadora
carlotainvest@yahoo.com

...soy un voraz devorador de películas...El cine ha modificado muchos de mis instrumentos de escritura...cambió modelos rítmicos, sentido del tiempo, modelado de personajes y formas estructurales...

Rodolfo santana

Sinopsis

Ha existido una estrecha relación entre el cine y la literatura. Como muestra de esta interesante relación, desde las primeras décadas del siglo XX las adaptaciones jugaron un papel preponderante en la elaboración del guión cinematográfico. Algunas adaptaciones realizadas a partir de novelas y obras de teatro a un medio expresivo aun emergente, resultaron en productos exitosos que alcanzaron notoriedad en la historia del cine. Sin embargo, numerosos intentos no corrieron con la misma suerte. En la medida en que el cine alcanza su propia autonomía como medio expresivo se pone en evidencia que la calidad de una adaptación depende del manejo por parte del autor de las especificidades de

cada lenguaje y de las leyes que rigen para cada uno de ellos, sea este teatral, literario o cinematográfico. El cine en Venezuela también cuenta en su haber con adaptaciones con resultados iguales que en otras latitudes. Un ejemplo emblemático de ello lo constituye la filmografía de Román Chalbaud. *La empresa perdona un momento de locura* de Rodolfo Santana, obra de teatro llevada por el mismo autor a guión cinematográfico, conjuntamente con Mauricio Walerstein el director del film, ambos con éxito de crítica y público, permite ilustrar los retos que deparan las adaptaciones desde la literatura al cine. Así pues, en los límites que impone la escritura de un texto para una revista, a través del análisis comparativo de la obra teatral *La empresa perdona un momento de locura* y la película, intentamos poner de relieve algunas de las transposiciones esenciales realizadas en dicha adaptación.

Palabras guía: Literatura - cine – adaptaciones – lenguajes específicos - *La empresa Perdona un momento de locura* - semejanzas y diferencias.

A manera de presentación

Para el año de 1973 el cineasta mejicano - venezolano Mauricio Walerstein (1945 – 2016) le propone a Rodolfo Santana la realización conjunta de la adaptación a un guión cinematográfico de su obra teatral *La empresa perdona un momento de locura.* Cinco años más tarde en 1978 llega a nuestras salas de cine la película homónima con amplia acogida tanto de crítica como de público. Si partimos del hecho de que una adaptación, por definición, supone la realización de un conjunto de cambios y transformaciones desde la obra original hacia un medio distinto, de cara pues a un breve estudio comparativo de la adaptación de la mencionada obra de Santana al medio cinematográfico, cabe preguntarse: ¿Qué se conservó y que se modificó?, ¿Cómo se ordenaron los elementos constitutivos de la narración? ¿En qué aspectos del relato se hizo énfasis? ¿Qué elementos comparte la adaptación con la obra original?

Carmen Peña Ardid (1999) en su libro *Literatura y cine: Una aproximación comparativa* señala que una adaptación

> *Supone indudablemente una transfiguración no sólo de los contenidos semánticos, sino de las categorías temporales, las instancias enunciativas y los procesos estilísticos que producen la significación y el sentido de la obra de origen (c.p Palacios Arriba)*

Plano general

Usualmente, a la hora de juzgar una adaptación nos enfrentamos al mayor valor que se le ha concedido a la literatura. En una lucha desigual, los guionistas de cine han tenido que enfrentar todo tipo de prejuicios derivados de esta relación. Sin embargo, no podemos olvidar que desde el momento en que los hermanos Lumier un 28 de diciembre de 1895 en una lujosa avenida de París, dejaron ver en la blanca pantalla de El Cinematógrafo Lumier a una audiencia de no más de 35 asistentes las figuras que poblaban una estación ferroviaria moviendo sus cabezas de izquierda a derecha esperando la llegada del tren, y desde el fondo de aquella imagen - acaso antes congelada en una estampa fotográfica, en un grabado tal vez o en un cuadro - surgió de repente una locomotora que avanzaba ante los atónitos asistentes; el cine a lo largo de su historia, no ha dejado de buscar la manera de reproducir la magia de aquel instante a través de la superación de todos los obstáculos y la utilización de todos los recursos expresivos a su alcance. En tal sentido, en lo que respecta a los guiones cinematográficos, hasta los años 20 del siglo pasado, con muy contadas excepciones, éstos consistían en tratamientos muy sinópticos que seguían el orden de las escenas del cine mudo. No obstante,

con el arribo del cine sonoro cobra especial importancia el lugar que ocuparían los diálogos y consecuentemente el llamado guión cinematográfico. Para un arte emergente que aun en las primeras décadas del siglo XX no alcanzaba el prestigio de la literatura, recurrir pues a obras teatrales, novelas e incluso poemas exitosos entre el público, se convirtió en una solución a la hora de elaborar los guiones. Y así, la historia de la cinematografía mundial hacia las primeras décadas del siglo pasado dio cuenta de un buen número de adaptaciones de textos literarios a guiones cinematográficos. Algunas de estas adaptaciones resultaron exitosas, aun cuando otro buen número de ellas no corrió con la misma suerte.

El éxito de una adaptación pasa en primera instancia por seleccionar el tipo de texto u obra literaria susceptible de ser adaptada. Sin embargo, la dependencia del género cinematográfico al componente temático y de contenido de la novela o del teatro sin detenerse en las especificidades del lenguaje fue muchas veces una limitante. Lo cual redundó en comparaciones bastante desiguales entre las obras de la literatura universal y el cine por parte de la crítica y el público como es el caso de las adaptaciones de la obra de Cervantes, Dostoievsky o el propio Shakespeare. Aunque, en otros casos, como le toca a buena parte de la literatura del siglo XIX, el cine alcanzó a realizar aportes enriquecedores para el disfrute y comprensión de autores como Charles Dickens o Julio Verne. En la historia de las adaptaciones ha habido autores difíciles de trasladar al lenguaje cinematográfico. Es el caso de novelas como el *Ulises* de James Joyce, *La montaña mágica* de Thomas Man, o de autores como García Márquez, Vargas Llosa, Faulkner o Borges. Vale la pena destacar que cuatro películas al menos representaron éxitos incuestionables en lo referido a adaptaciones literarias al cine: *Las uvas de la ira* John Steinbek (1940) dirigida por John Ford, quien siete años mas tarde tendrá un nuevo éxito con *El fugitivo* basada en la novela de Graham Greene *El poder y la gloria*. También vale la pena destacar *La guerra y la paz* basada en la novela homónima de León Tolstoi.

En respuesta a las crecientes necesidades propias de la elaboración de guiones de calidad, muchos escritores comenzaron a especializarse en determinados estilos o géneros propios del Séptimo Arte. Y ya para los años 30, tanto en el cine norteamericano como en el europeo, comenzaron a existir los primeros equipos de guionistas. Hacia la década del 50 y 60 la industria cinematográfica en pleno desarrollo comienza a contar en sus equipos de trabajo con autores teatrales de la talla de un Arthur Miller o Tennessee Williams en los EEUU y Harold Pínter en Inglaterra, solo para mencionar algunos. Sus aportes giran en torno a la rigurosa construcción de personajes, la presentación de temas hasta esos momentos inusuales o tabú y la densidad narrativa a través de adaptaciones de sus propias obras y en ocasiones de las de otros escritores.

Hacia las décadas del 60 – 70 la noción de autoría de las películas dio un giro importante y con el surgimiento de los llamados <<nuevos cines>> jóvenes directores de la estatura de Jean-Luc Godart, François Truffaut o Eric Rohmer, quienes venían con una importante formación teórica, se encargarían de la escritura de sus propios guiones con el resultado de una filmografía innovadora que deja su huella tanto en el público como en los nuevos hacedores de películas. EEUU no se quedará atrás, pues luego de la crisis experimentada por el cine hollywoodense, lo cual conllevó a la atomización de las grandes compañías y el surgimiento de pequeñas productoras independientes, salta también a la palestra con directores como Coppola, Scorsese, Cimino o De Palma quienes escribirán sus propias películas. Y así con la progresiva recuperación del cine de Hollywood viene aparejado, tanto en el caso de la crítica como del público, la revalorización de otros elementos y roles comprometidos con la realización de un film. En este contexto cobra una especial dimensión el papel del guionista y por lo tanto la necesidad del estudio detenido de los procesos de escritura para dar respuesta a los retos que el Séptimo arte vienen demandando para la década de los noventa del pasado siglo.

Ante este panorama, podríamos preguntarnos si la relación entre el cine y la literatura paulatinamente fue dejando de existir y de la misma forma, si han perdido importancia las adaptaciones. De ninguna manera, bien mirado este complejo mundo se advierte que ellas han sido utilizadas con muy diversos fines, los cuales van desde las que se han realizado teniendo como base la novela decimonónica, pasando por las de divulgación y recreación de temas históricos o científicos, y las de utilidad pedagógica, entre otras . También, cada vez son más numerosas las iniciativas dirigidas a estudiar el tema a través de talleres, cursos y seminarios realizados en las universidades o fuera de ellas. De igual forma las adaptaciones, desde distintos enfoques teóricos, son objeto de estudio en tesis de maestría y doctorado en variados contextos académicos. Y por lo demás, son numerosos las revistas, libros, y programas de TV que contribuyen a la divulgación de conocimientos e información sobre tema tan importante.

No obstante, cuando nos referimos, como es en nuestro caso a adaptaciones provenientes de la literatura, novela o teatro, tal y como señala José Luis Sánchez Noriega en su artículo "Las adaptaciones literarias al cine: un debate permanente" (2001:65) encontramos que

> *"...Solo en contadas excepciones se considera que una película tiene mayor calidad estética que la obra literaria en que se basa. Lo común es rechazar las adaptaciones bien porque la película resume y simplifica las tramas de la historia presente en la novela bien porque supone una interpretación que desvía el espíritu del texto escrito – y hasta lo contradice – bien porque el lenguaje del film no tiene la envergadura de lo literario..."*

Dos equívocos servirían de fundamento a esta percepción, tal y como lo observa el propio Sánchez Noriega. Uno de ellos se refiere al criterio reduccionista que afirma que la diferencia esencial entre cine y literatura radica en que el primero son imágenes y la segunda palabras. Lo cual pasa por alto que mas allá de las imágenes en el cine los diálogos juegan un papel también muy importante y sobre todo en autores donde este elemento es prácticamente el sustento de su filmografía como es el caso de Bergman. Por otra parte, las propuestas estéticas del cine no son solo imágenes sino la manera como ellas se presentan, se contrastan, y se organizan dentro del paisaje compositivo y del montaje del relato. Otro de los equívocos más comunes tiene que ver con la recepción. Al señalar que el espectador de cine es un sujeto pasivo, poco participativo y fácilmente manipulable por el poder de las imágenes de un cine comercial que pasaría por alto los valores estéticos. De igual manera, este criterio no se detiene en el aporte de una importante filmografía de autores con vigorosas y definidas propuestas estéticas capaces de crear una nueva sensibilidad y un diálogo activo con su público. Por lo demás, habría que considerar que el origen popular del cine, el cual surge como parte de los espectáculos de feria dirigidos a las masas, a diferencia del estatus académico de la literatura dirigido a un sector social culto hasta más o menos la década del 60 del siglo pasado, coloca en desventaja al primero en relación con el segundo. Sin embargo, es posible saldar este debate. Pero para ello hay que tomar en cuenta, como han señalado muchos estudiosos del tema, que los llamados trasvases culturales, los cuales incluyen en su definición transferencias como la traducción, la adaptación, la recreación, las variaciones y transposiciones han existido desde cientos de años atrás. Dramaturgos clásicos como Shakespeare o Moliere, solo por mencionar algunos de los más conocidos, basaron muchas de sus obras en historias procedentes de las tradiciones orales, historias escritas, en cuentos y novelas. Así como, de igual manera, muchas óperas han tenido como punto de origen textos literarios. Y a esto habría que agregar el hecho de que mediocres novelas o cuentos extraviados han resultado en películas y obras de alto reconocimiento por sus valores estéticos.

Así, la observación detenida de esta relación entre la literatura y el cine a lo largo del tiempo, permite advertir que ambos modos expresivos pues parecen estar irremisiblemente destinados a convivir en un matrimonio duradero y en un diálogo enriquecedor.

Encuadre

Tanto el cine como la literatura poseen un estatuto artístico. De tal manera, el carácter autónomo que a través del tiempo ha ido adquiriendo el cine como medio expresivo y el espacio que en él han venido conquistando las adaptaciones nos lleva a pensar que para la realización de una feliz adaptación no parecieran existir reglas fijas. No obstante, hay que tener presente algunos principios que se derivan de las características específicas tanto del cine como del teatro. En nuestro caso particular, es de destacar que ambas expresiones artísticas se asemejan en buena medida. Tanto en uno como en otro, a diferencia de una novela o un cuento, pongamos por caso, no descansan en la palabra escrita sobre el papel sino en la representación. En el caso del primero, la palabra apunta a la acción como parte de un ritual donde lo que sucede y se narra es en tiempo presente y directamente frente al espectador. A diferencia del cine donde aun cuando se narra algo, en la organización del relato predomina el carácter visual en secuencias fílmicas y sin contacto directo con el público pues media la cámara a manera de un narrador entre el autor y el espectador quien disfruta de un producto acabado con anterioridad. Ambos son dialogados, aunque en el caso particular del cine, el sonido juega un papel primordial como parte del discurso narrativo y gracias al auxilio de la tecnología. Entre ambos medios expresivos hay que poner de relieve que el teatro es eminentemente sinóptico en virtud de su carácter ceremonial y los recursos que otorga el escenario teatral así como al papel predominante del actor, a diferencia del cine en el que el creador cuenta con las posibilidades múltiples que le otorga la libertad espacio - temporal para la realización del guión. Insistiremos que los avances tecnológicos principalmente en el caso de la cinematografía son un plus pues dotan al creador de la posibilidad de expresar multiplicidad de mundos a la medida de su subjetividad y su imaginación.

Con base en el nivel de fidelidad o similitud que puede existir entre una película y la obra de origen el propio Sánchez Noriega clasifica las adaptaciones como las ilustrativas, las transpositivas y las interpretativas o adaptaciones libres. En el caso de adaptaciones clasificadas como transposiciones éstas habitan en un punto intermedio entre las ilustrativas, menos creativas y apegadas al texto original, y las interpretativas que no pierden de vista al texto de origen pero transitan hacia un espacio de autonomía. Vistas las características esenciales tanto del teatro como del cine, podemos afirmar que una buena adaptación no dependerá del grado de fidelidad al texto original sino a un esfuerzo interpretativo del espíritu de la obra original a adaptar y al manejo de un lenguaje expresivo capaz de dotar al producto final de coherencia y unidad en si misma como valor insustituible.

Close – up

En la transposición realizada por Santana junto a Walerstein de su obra teatral *La empresa perdona un momento de locura* nos atrevemos a decir que la primera dificultad que tuvo que salvarse para la realización del guión fue la de deslindarse de ésta para transitar hacia una nueva manera de narrar, la de una película con personalidad propia. Lo cual nos permite realizar un ejercicio de imaginación al preguntarnos ¿Si al momento de realizar la adaptación el criterio principal para Santana y Wallerstein hubiera sido la fidelidad al texto original, cual hubiera sido el resultado? De tal manera a propósito de esto cabe recordar una anécdota que me contara Román Chalbaud, uno de los cineastas venezolanos más emblemáticos de nuestra filmografía quien ha adaptado muchas de sus obras teatrales a los guiones para sus películas con éxito indiscutible.

> *"...el cine tiene un lenguaje y el teatro otro. Cuando adaptamos La Quema de Judas José Ignacio y yo hacíamos juegos,*
> *por ejemplo: <Cuéntame de la quema de Judas> y él había hecho el papel del periodista que había sido un éxito en los años sesenta. Se sabía la obra de memoria ¿para qué se la iba a*

> *contar? Pausa ¿Pero tu sabes cuál era la idea? No usar el diálogo del teatro en el cine. Es re-escribir el mismo argumento y los mismos personajes pero, cinematográficamente, en otro lenguaje…" (Theatron 24 -25, 2014: 199)*

Para Rodolfo Santana el teatro, tal como el mismo lo declarara en variadas ocasiones, poseía la contundencia del Himalaya. Consideraba que en tanto arte tiene un nivel de arraigo capaz de otorgar belleza a la vida de la gente y motivos de reflexión como parte del compromiso con su función crítica y reveladora en torno a las transformaciones que mueven una y otra vez la condición humana. Para el año de 1973 en el que escribe su obra teatral *La empresa perdona un momento de locura,* Santana ha venido dando un giro en su producción. Como parte del contexto en que ésta surge, es bueno advertir que para dicho período con la recién estrenada democracia Venezolana se van delineando los perfiles de una economía que signará los próximos años. La llamada Sustitución de Importaciones que tiene su auge entre 1960 y 1969 estimuló el crecimiento de la producción de alimentos, artefactos eléctricos, productos metálicos y químicos, y de automóviles, entre otros. Esta dinámica industrial generó la creación, aproximadamente, de 10.000 puestos de trabajo al año para más de 100.000 jóvenes nuevos que buscan empleo. La industrialización destinada a la producción de bienes de capital e intermedios muestra un crecimiento hacia los años setenta al tiempo que crecen también las concentraciones obreras que soportan el sistema productivo. El movimiento obrero gana algunas porciones de autonomía y se fortalece el movimiento sindical. Sin embargo, a pesar de los ingentes ingresos petroleros, en Venezuela los niveles salariales continúan siendo insuficientes y aun son escasos los puestos de trabajo lo cual impide que una buena parte de la población venezolana que ha ido conformando los cordones de ranchos en torno a la ciudad, motivado en buena medida al llamado éxodo campesino, no puedan disfrutar de condiciones justas y equitativas para su desarrollo. A su vez, el universo empresarial criollo abandona antiguos métodos gerenciales, se hace más consciente de su poder político, más coherente y ambicioso. Por otra parte, tras el éxito de la Revolución cubana y la expansión que iban adquiriendo las ideas marxistas desde las primeras décadas del siglo XX, fundamentalmente entre la intelectualidad que hace vida en las universidades en América Latina, durante los años 60 y 70 tienen un papel primordial los movimientos de izquierda representados en partidos políticos como el PCV, el MAS, El MIR, y militantes de la llamada Teología de la liberación además de otros grupos independientes derivados de las fracasadas luchas guerrilleras, o formados al calor del cuestionamiento a los partidos. Estos promueven las ideas marxistas y revolucionarias principalmente en el seno de las universidades, entre la intelectualidad venezolana, los artistas y algunos sectores de la clase obrera y campesina. De estos años son las obras de Santana *Los ancianos, Historia de cerro arriba, El animador, La horda, La empresa perdona un momento de locura, Gracias José Gregorio Hernández y Virgen de Coromoto por los favores recibidos, y Fin de round.* En una etapa de aproximadamente doce años Santana se ha propuesto trabajar obras nacidas de sucesos con víctimas y victimarios donde los criminales siempre se le confesaban inocentes. Y aunque como según el mismo lo refiriera <estaba totalmente marxistalizado> pudo más la imaginación y los conocimientos que había venido manejando para ese momento en el oficio de escribir. Supera los límites del panfleto político y escapa a las fronteras que le impone al artista el llamado realismo socialista pues entiende que

> …una obra de arte posee sus propias leyes, algo separado del mundo que se le integra, pero posee su propia geometría, arquitectura, respiración, gravedad…el ser humano puede ser un animal y lo demuestra cada día, pero también momento a momento respira estética y quiere ser bueno. Siempre seremos así. (Ob cit : 58)

La obra

La empresa perdona un momento de locura es una obra para dos personajes: Orlando Núñez, el obrero y La Psicóloga de la empresa donde éste trabaja desde hace veinte años. Al comenzar la pieza, Núñez se encuentra en el consultorio de la Psicóloga de la empresa quien lo someterá a un estudio para determinar el porqué de su conducta en un incidente ocurrido en la fábrica. Un joven aprendiz ha ingresado a trabajar y debía ser entrenado por Núñez, de manera muy breve para su criterio. El accidente por impericia sufrido por el joven aprendiz a pocos días de su ingreso, tal y como temía el propio Núñez, dispara en éste último de manera sorpresiva un arrebato de supuesta "locura" donde arremete con furia desmedida contra las máquinas troqueladoras de la empresa al tiempo que profiere todo tipo de improperios contra los dueños. Quienes ante hecho tan desproporcionado y sorpresivo, luego de deliberar, y a causa del aprecio que dicen tener por Orlando, deciden que antes de que regrese a sus labores habituales deberá ser tratado por La psicóloga. Ella es experta en estudiar y comprender el comportamiento de los trabajadores y sus necesidades, e influir en ellos por el bien de la organización por lo que de tal manera se encargará de aplicar los correctivos necesarios para su rehabilitación. En una atmósfera de intimidad y de carácter se diría confesional, la Psicóloga desea saber de la boca del propio Núñez por qué ha hecho "lo que hizo". Y así, a través de un interrogatorio bien orquestado lo va conduciendo, en primera instancia, a contar su historia personal.

> Psicóloga - ¿Se la lleva bien con su mujer?
> Orlando - ¿Qué tiene que ver?
> Psicóloga - Me gustaría saberlo
> Orlando - apenas la conozco, a usted, digo, con todo respeto
> Psicóloga - ¿Y eso que tiene que ver?
> Orlando - ¿Debo hablarle de mis cosas íntimas? Eso no es el problema ¿No cree?
> Psicóloga – Señor Núñez, no soy una curiosa ni nada que se le parezca. No me interesa su vida privada. Simplemente trato de encontrar las causas que lo indujeron a hacer lo que hizo.
> Orlando – Me volví loco. Fue eso, ¿no? Es lo que yo creo.
> Psicóloga – a la compañía le interesa saber por qué se volvió loco, como dice usted. Uno no se vuelve loco así, de repente

En la obra el pretexto dramático y el argumento van de la mano para darnos a conocer progresivamente que Núñez como tantos otros obreros venezolanos llegó a la ciudad de Caracas a través de la recluta, proveniente del interior del país donde vivía en precarias condiciones. Más específicamente de Pejagual a donde un día pensó en regresar pero perdió la ruta

> Orlando- Me trajo la recluta. Un día llego el ejército y a planazos se llevo a todos los muchachos varones. Así sin preguntar nada. A coñazos a defender la patria…Nos cogieron como ganado y nos metieron en el cuartel… cuando terminé el servicio intenté llegar a Pejagual pero no encontré la ruta…

Que después de una primera unión fracasada, está casado como Dios manda con María Antonia con quien tiene siete hijos, quienes viven todos hacinados en un rancho muy humilde que él ha ido construyendo hasta llegar a tener dos habitaciones. Que aunque nunca lo hubiera querido hacer, lo cual siempre será su vergüenza, llegó hasta robar a un señor por hambre y necesidad. Que tras mucho tiempo sin encontrar trabajo pegó en la recién creada empresa del señor Mendoza, el dueño de la fábrica, cuando apenas esta contaba con 15 obreros. Y no como ahora que ya tiene setecientos trabajadores. De los cuales buen número de ellos son entrenados por él para el oficio que desempeñarán. Por su esfuerzo, dedicación y honestidad Orlando se ha convertido en un trabajador de confianza pues ha estado con las vacas gordas y con las vacas flacas lo cual representó que en ocasiones se quedara sobretiempo sin cobrar ni medio. Que tuvo un hijo que

logró llegar a la universidad a estudiar economía del que aprendió muchas ideas sobre el capitalismo y la explotación a que él creía que su padre era sometido y que fue asesinado por las fuerzas represivas del gobierno a pesar de que se le ha querido ver como a un delincuente.

Desde el comienzo del interrogatorio por parte de la psicóloga Orlando se protege, evade y en ocasiones se muestra reticente a contestar las preguntas que se le hacen. Dice que no recuerda nada de lo que sucedió y se retracta de lo que dijo al momento del incidente. A Núñez lo que le interesa es dejar clara su inocencia, y que por encima de cualquier cosa es un hombre honesto y trabajador al que "no le interesa la política". Su objetivo en la vida es trabajar por su seguridad y la de su familia a la que ha logrado darles con mucho esfuerzo algo de bienestar y hasta estudios a sus hijos. Orlando teme a la policía y al despido que de seguro por el incidente piensa que llegará ¿Orlando estará loco? ¿Por qué súbitamente su furia desmedida? La profesional de la psicología valiéndose de medios muy precisos lo calma, explora en sus temores y le hace sentirse en confianza pues le hace entender que la empresa lo estima y reconoce como un trabajador de gran valía. Le lleva de la mano a encontrarse con sus aspiraciones, temores y secretas motivaciones para hacer lo que hizo. Y así entre las hendijas del sentimiento de culpa y el temor a perder la seguridad que por años como mucho esfuerzo él se ha labrado lo va conduciendo a paso seguro a lo que la empresa desea de él. Que renuncie a las ideas políticas que su hijo mayor le metió en la cabeza, equivocadamente, acerca de la conciencia de clase, que entienda los beneficios que ha alcanzado y acepte de buena gana el orden establecido y en última instancia su condición social. Es la manera como el poder asimila un acto de rebeldía al que despoja de su naturaleza política y lo convierte en un hecho absolutamente individual. En lo adelante "su felicidad" dependerá de él. Y finalmente en premio a su obediencia, para su sorpresa Nuñez recibirá un reposo, el pago de una prima especial, y el honor de dar el discurso en la fiesta de celebración de los veinte años de la empresa.

El encuentro del obrero Orlando Núñez y la Psicóloga en un consultorio es en tanto pretexto dramático un espacio, un paisaje, una geografía cargada de sugerencias inquietantes. Allí el espectador es invitado a mirar la manera como progresivamente La psicóloga valida de sus conocimientos de la mente humana va modificando la conducta de Núñez. Estudia su comportamiento, lo explica, lo diagnostica con el objetivo de resolver el conflicto que se ha presentado en el contexto laboral. Con pulso de dramaturgo Santana lleva de la mano al espectador a través de la historia al punto exacto en que se modifican las pasiones, y el gesto que provoca la catástrofe. Un primer giro dramático lo constituye dentro de la narración el momento en que Núñez habla de su querido hijo Antonio, muerto a manos de las fuerzas del orden. Es el momento justo en que la profesional aprovechándose de la vulnerabilidad de Orlando le hace revivir el hecho de violencia en la fábrica y le induce a recordar las amenazas e improperios que gritaba en contra del señor Mendoza, el dueño de la fábrica, al que calificó de yanqui explotador al tiempo que destruía con un martillo las troqueladoras. Orlando no lo cree, lo niega, no lo acepta. Desea negar la realidad

Orlando – No lo creo
Psicóloga - ¡Eso y muchas cosa más, dijo!
Orlando - ¡Usted es una mentirosa!
Psicóloga - ¡Así fue!
Orlando – ¡No le creo un coño!
Psicóloga- Puedo traerle testigos, ¿quiere?

Pausa

Orlando – Yo no hablo así. No soy un sindicalista. Jamás he hablado de política.
¡No sé un carajo de esas vainas! ¿Cómo voy a gritar cosas que no entiendo como eso de la plusvalía
Psicóloga – Lo entiende.
Orlando - ¡No! Me volví loco de bola ¡De bola! Eso fue. Agarré el martillo. Me impresionó mucho Miguel…Me dio dolor verlo así con la mano reventada…todo con una posición humana, piadosa, no política

Es un momento de alta vulnerabilidad de Núñez en que la psicóloga le saca el expediente y aprovecha para diagnosticarlo como un caso de "histeria paranoide" y en una acción de gran teatralidad lo lleva hacia un muñeco grande para que lo golpee a fin de que pueda descargar su rabia acumulada por años de injusticia. Ella le concede la razón por su frustración, por sus insatisfacciones y le da la oportunidad con una terapia bien estudiada de descargar a golpes en el muñeco todo lo que no le gusta. Luego de esta terapia Orlando mejora progresivamente. A través de otros momentos similares en la obra la profesional de la psicología lo va convenciendo de todo lo que debe él hacer en lo adelante para sentirse mejor en la fábrica, seguir siendo un obrero modelo y recibir los premios que se merece por su buen comportamiento. De tal manera, frente al espectador como en una especie de cámara fija, el escenario se ha ido transformando por efecto de las acciones desplegadas en la técnica de teatro dentro del teatro en fábrica, en calle solitaria, en lugar en donde se dirimen los conflictos entre explotados y explotadores, pero por encima de todo, en el lugar donde se despliegan las profundas contradicciones de Orlando antes de su decisión final. El conflicto principal de la pieza gira en torno a dos planos inter relacionados, las del obrero consigo mismo: sus aspiraciones, deseo de seguridad y su "conciencia de clase". Las cuales se definen y se evidencian a partir del incidente vivido, la relación con los propietarios de los medios de producción representados en La psicóloga y el resto de los personajes: su familia, sus compañeros, y el sindicato.

La película

Semejanzas y diferencias con la obra teatral

La película fue estrenada en nuestro país en el año de 1978. Mauricio Walerstein, su director y coguionista junto a Rodolfo Santana formaron parte del llamado "boom" de los años setenta y ochenta de la cinematografía latinoamericana y específicamente venezolana. Para el año de 1971 ya Walerstein había adaptado la novela de Miguel Otero Silva *Cuando quiero llorar no lloro* y *Crónica de un subversivo latinoamericano* (1975) escapando así a la censura que se le pretendía imponer en Méjico, su país de origen. Años más tarde se arriesga con dos películas más: *La máxima felicidad* (1982), adaptación de la obra teatral del mismo nombre del dramaturgo venezolano Isaac Chocrón y *Macho y hembra* (1985). Propuestas estéticas estas donde el cineasta se aventura a través de temas tabú hasta ese momento, en el marco de un cine acostumbrado al paisaje y al costumbrismo como parte de un ansiado nacionalismo muy común en nuestro país. Dentro de la producción cinematográfica venezolana, *La empresa perdona un momento de locura* dará un giro hacia una temática que busca deslastrarse del chiste fácil, y el estereotipo del marginal, para sumergirse en los vericuetos de la realidad de un trabajador venezolano que en el punto exacto donde se exacerban las pasiones, y se dibuja la posibilidad de la catástrofe, al igual que en la obra teatral, opta por la seguridad, el trabajo, la honestidad y la familia en un contexto político ideológico que le propone dar respuestas a sus necesidades y aspiraciones como un trabajador comprometido con su conciencia de clase. Las transformaciones experimentadas por Mariano Núñez, protagonista de la cinta, derivan en gran medida de la influencia ejercida sobre él por la psicóloga industrial de la empresa. De esta manera, a través de una postura crítica la película interpela, en primera instancia, al trabajador venezolano honesto, familiar y respetuoso. Al que dice no interesarle la política, tema capital en la película. Y por otra parte, al papel de la ciencia como medio para afianzar las relaciones de poder y no como medio liberador del trabajador y del individuo. La crítica la acogió como una muestra de un cine venezolano que ensayaba nuevos derroteros para alcanzar a un público con niveles de exigencia acordes a una nueva realidad histórica, social y cultural en plena transformación. El rol del personaje protagónico le valió a

la película reconocimientos en el Festival de Cannes (Francia) y en el festival de Cine Iberoamericano de Huelva (España).

La adaptación de la obra de teatro a la envergadura del medio cinematográfico demandó por parte de los guionistas Santana y Walerstein un concienzudo trabajo de ampliación del texto original. Sin embargo, como hecho relevante es de destacar, primeramente, que tanto la obra de teatro como la película tienen un tronco narrativo común: la historia del obrero Núñez lo cual sirve como estructura al resto de los elementos de la narración. La película se apoya sobre la base argumental de la obra teatral y mantiene el mismo sentido del texto original. Sin embargo, la trama varía de forma sustancial pues cada uno de los escenarios y situaciones imaginadas por los guionistas están casi en su totalidad reescritos y vueltos a dialogar. El film a diferencia de la obra teatral hará énfasis en los aspectos contextuales de la historia, el mundo de las relaciones de Núñez con otros personajes y las dimensiones espacio temporales por las que transita la narración.

Aun cuando algunos críticos y estudiosos de las obras cinematográficas consideran poco relevante detenerse en la idea que da origen al film es necesario en este caso hacer énfasis en la motivación principal que tuvo Santana para la escritura de la obra homónima. Para el momento en que Santana concibe pues *La empresa perdona un momento de locura* se encontraba dirigiendo un taller de expresión y lenguaje en una comunidad terapéutica donde se aplicaban novedosas técnicas del campo psiquiátrico. Allí ingresó un obrero que se accidenta y arremete con violencia desmedida contra las máquinas de la empresa donde había trabajado por muchos años. Inspirado por esta historia Rodolfo investiga a través de documentación escrita y testimonial en los vericuetos de la Psicología industrial y del papel que ésta juega en las empresas para la adaptación del obrero y del empleado a los propósitos empresariales. Profundiza en la historia personal del obrero y en otros casos similares a fin de conocer detalles útiles para la escritura de la obra.

El personaje

Tal y como señala Luis Gutiérrez Espada en su libro Narrativa fílmica: teoría y técnica del guión cinematográfico (1978)

> *"la historia que narra el guión es siempre la historia de alguien o de algo*
> *(...)La razón de la existencia y necesidad del protagonista es sencilla:*
> *La narración o la historia surge de la sucesión de los episodios. Todo*
> *Episodio es siempre, de alguna manera una <<acción>>. Y toda acción*
> *Exige que exista alguien que la realice, que sea sujeto de esa acción..."*
> *(P. 112)*

Una primera diferencia a advertir entre la obra teatral y la película, la cual no parece casual, es que en la obra de teatro el protagonista se llama Orlando Núñez y en la película su nombre es Mariano, conservando el mismo apellido. Lo cual, a nuestro modo ver, en primera instancia, jugaría como un elemento simbólico si nos sujetamos a la antroponimia o estudio de los nombres propios de las personas la cual estudia a estos por sus orígenes y significados e indica que cada uno de ellos suele transmitir características o poderes que se le asocian. En tal sentido, el nombre Mariano es de origen latino derivado de María. A las personas que llevan este nombre se les atribuye como características que son: inquietos, orgullosos, un poco autoritarios, generosos con los que le rodean, dispuestos a ayudar a los demás, idealistas, atentos y a veces exigentes. A diferencia del nombre de origen germano Orlando, más identificado con la rebeldía y la batalla, al que se reconoce como gloria de su tierra. Del que Mariano tomaría su gusto por las relaciones estables y duraderas. El personaje de Mariano Núñez es realizado por Simón Díaz uno de los artistas más emblemáticos de nuestra venezolanidad: cantante, compositor, y humorista. Quien desde la década del cincuenta fue

construyendo una carrera televisiva de gran ascendiente sobre la población venezolana. En el cine nacional formó parte de repartos estelares en películas de reconocidos cineastas como Román Chalbaud y Clemente de la Cerda. Con el primero participa en la película *Cuentos para mayores* (1963), una trilogía donde en el tercero de estos le toca Simón Díaz encarnar a un líder campesino que busca reivindicaciones sociales frente a un diputado falso y mentiroso. Con de la Cerda en su opera prima *Isla de sal* (1964), es un jefe civil de Chichiriviche. En una de las películas más taquilleras del cine Venezolano *El reportero* (1966), bajo la dirección de Rafael Baledón, a Simón le toca compartir como figura invitada con un elenco de figuras estelares. Luego interpreta a un cura bonachón de pueblo en el film *La bomba* (1975), Destaca con su participación musical en *Fiebre* (1976) y para el año siguiente en una nueva película *La invasión* dirigida por Julio César Mármol. Con estos antecedentes no parece resultar casual la selección de Simón Díaz para la realización del obrero Núñez, lo cual le significó reconocimientos de la crítica tanto en Venezuela como en variados festivales internacionales. En su papel de protagonista de *La empresa perdona un momento de locura* su personaje a través de una sucesión ordenada de hechos y situaciones alcanza a darle unidad y estructura a la narración. Condiciona cada parte y también a la totalidad del film. Es el nervio temático y narrativo del guión. Contar la historia de Núñez es el objetivo primordial tanto de la obra teatral como del film. Y al igual que en la primera, en base a las situaciones por las que éste va atravesando y de la relación activa que establece con el resto de los personajes revela sus anhelos, temores y contradicciones profundas, su mundo interno y sus pulsiones psicológicas ¿Cómo se comporta Mariano? ¿Cuáles son sus gustos, como come y se viste? ¿Cuáles son sus aficiones y sus fobias? ¿Cómo son sus amigos? ¿Cómo reacciona emocionalmente ante determinados estímulos? ¿Cómo responde a la hora de atravesar una crisis? ¿Cuáles son sus objetivos en la vida?¿Cuales sus renuncias?

Paisaje geográfico del personaje

> Es el paisaje más importante para Rodolfo Santana…
> Donde pisas te define, encuadra tu entorno y tus Relaciones, la forma como te comportas…(P:3)

Tal y como señala Loida Pérez (2019) en su ensayo para este número de la revista Theatron, titulado *El simbolismo oculto en los paisajes dramáticos de Rodolfo Santana.* En este sentido, en primera instancia se advierte que una diferencia esencial entre la película y la obra teatral es el paisaje geográfico donde se desenvuelve y evoluciona el personaje de Núñez. En la obra teatral el paisaje geográfico es el consultorio de la psicóloga de la empresa. En la película está conformado por:

- El barrio, sus calles, la casa de Mariano y la de sus vecinos
- La fábrica
- El bar
- El consultorio

Los paisajes en el film no son realidades referenciales, sino realidades tangibles que se muestran y son transitadas por los personajes. Y donde a través de las acciones que se suceden en ellos el espectador ve configurarse el perfil de Núñez, y el del resto de los personajes a lo largo de la narración. De tal manera, el film se inicia en un barrio caraqueño de calles inclinadas, en una mañana en que como es lo usual Núñez se prepara para dirigirse a su trabajo en la fábrica. Allí en una casa que resalta por su limpieza y orden en un ambiente sencillo y acogedor habita Mariano con su esposa y sus tres hijos. A diferencia de la obra teatral, donde se hace énfasis en la condición social y origen humilde del personaje, pues como él mismo le describe a la psicóloga, vive hacinado con su mujer y siete hijos en un rancho que

> Tiene ya dos habitaciones de ladrillo. Las hice yo poco a poco…
> primero una pared luego otra y otra. Un cuarto con ventana y

todo…Dos habitaciones. Pienso ponerles techo de concreto, pero más adelante. Ahora con el zinc es suficiente…Dos cuartos de ladrillos, una cocina y un saloncito pequeño con paredes de madera y lata. No entra el viento ni el frío (P.74 – 75)

Otro paisaje es el de la fábrica, y sus alrededores. En las áreas comunes ubicadas en las afueras siempre se realizan las reuniones de los trabajadores para discutir los problemas que enfrentan en el día a día y con el sindicato. En el estacionamiento están también los carros de lujo de la directiva y en las puertas de la fábrica pegados a las rejas esperan en fila trabajadores que aspiran a ser contratados. Al interior están las maquinas troqueladoras y más arriba en el piso superior las oficinas de la directiva. La fábrica es el lugar del incidente en el que se ve involucrado Núñez y que desencadena las acciones principales de la película. Y también el lugar de los conflictos entre los trabajadores y la empresa.

El bar es el lugar de reunión de Mariano con sus amigos. El espacio de la privacidad, intimidad, libertad y confianza al igual que la casa. Allí se delibera y se analizan las situaciones por parte de Mariano y sus compañeros. En cambio, el consultorio es un lugar aparte, pulcro y debidamente tecnificado ubicado en un moderno edificio de la capital. Allí se revelan, ante la mirada expectante del público los mundos internos de Mariano, sus aspiraciones, sus frustraciones, sus temores, sus sueños y también sus decisiones llevado de la mano de la Psicóloga de la empresa.

Sus relaciones con otros personajes

Tanto la obra teatral como la película se desarrollan en un mismo contexto: los años 70 en América Latina. Sin embargo el guión, a través del desarrollo de los personajes que interactúan con Mariano, solo referenciales en la obra teatral, busca poner de relieve o hacer énfasis en los aspectos contextuales que configuran la circunstancia de Núñez, sus contradicciones, su paisaje geográfico y humano. Primeramente, en un plano general y ángulo contrapicado que transmite una situación de control, grandeza y seguridad aparece en la cresta de la calle principal del barrio donde vive el protagonista el Padre Juan. Es el comienzo de la película. El prelado de la iglesia viene a invitar a la comunidad para que se incorpore en la lucha que se encuentra promoviendo en la barriada por la mejora de los servicios de agua. Es de destacar que la década del 70 fue el escenario propicio para que representantes del clero impulsaran acciones a favor de los pobres a través de la llamada *Teología de la Liberación,* la cual encuentra su sustento en la teoría social de la iglesia y en las teorías revolucionarias y dependentistas (1) muy extendidas en aquel momento en nuestro continente. Sin embargo, si bien es cierto que esta postura apoyó e impulsó la lucha reivindicativa de las masas trabajadoras y desposeídas, en ocasiones fue motivo de desconfianza por la propia gente y principalmente por factores de poder que veían en este apostolado una amenaza a sus intereses. Este primer encuentro de Mariano con el padre Alfonso pone de relieve un factor definitorio en la vida de Mariano, su negativa a participar en actividades de corte político de las que siempre ha tenido desconfianza. Este es un elemento muy importante a la hora de definir la premisa que sostiene el film. Esa misma mañana, tras conducir a su casa al padre para que hable con su esposa, pulcramente vestido, con su sencillo paltó en la mano, baja junto a su hijo mayor hacia la avenida principal donde tomará el transporte público que los trasladará a la fábrica. Pero, antes se acerca a un vendedor de lotería para comprar un quinto. Acción esta última que habla de una característica muy propia de nuestra idiosincrasia. Otra diferencia esencial con la obra teatral lo constituye en la película el tratamiento del personaje de Antonio, el hijo mayor de Mariano. En la obra teatral este personaje es un punto de inflexión y de giro en la trama. En el consultorio la psicóloga pregunta a Núñez por su hijo

Psicóloga - ¿Cuál es el hijo que usted más quiere?
Orlando - a todos los quiero igual
Psicóloga – Menciona mucho a Antonio
Orlando - ¡Ah, él fue el primero! El primero que tuve con María Antonia. Me encariñe con él. Era inteligentísimo, señorita.
Psicóloga - ¿Era?
Orlando – Murió…Un hijo modelo…Estudiaba de noche y llegó a segundo año de economía…
Psicóloga - ¿Cuándo murió?
Orlando – Hace cerca de dos años
Psicóloga - ¿Cómo murió?

(…)
Psicóloga ¿Quién lo mató?
Orlando - …Lo mató la policía, pero no era ningún delincuente…

(…)
Orlando – (Bajo) Se metió en política desde liceísta. Un día me lo llevaron preso por estar en una manifestación en la embajada de los yanquis…

(…)
Decía que eran los dueños de medio mundo… De empresas como esta….

En la película, Antonio es el compañero inseparable de Mariano. Y dato esencial, no muere. La relación con su padre es capital en el desarrollo de la historia de principio a fin y en la definición de las acciones del protagonista. Se opone a variadas posturas ideológicas de su padre más conservador en el tratamiento de hechos y situaciones. Como estudiante de economía Antonio lo alesiona en torno a las ideas marxistas sobre la explotación y lo estimula a adoptar posiciones críticas y más activas en la fábrica y frente a la situación por la que atraviesa tras el incidente en ella. Es de alguna manera la voz de la conciencia de Mariano. Otros personajes que interactúan con el protagonista son sus amigos y compañeros en la fábrica. Estos resaltan de Mariano su honestidad, constancia, y capacidad de lucha. Saben que pueden contar con él. Por lo que lo consideran el candidato ideal para dirigir las acciones del sindicato en sustitución del líder deshonesto, corrupto y patronal que tienen. En el film si bien es cierto que el hijo de Antonio no muere, este personaje es sustituido con la inclusión del personaje del malandro, actuado por Asdrúbal Meléndez, siempre cuestionado por su vecino Núñez. Lo cual sirve a los guionistas para destacar otros problemas del barrio como la droga y la prostitución y principalmente la violencia ejercida por las fuerzas del orden a quien consideran una amenaza al orden establecido. Finalmente, en la película se desarrollan los personajes que conforman la directiva de la empresa quienes tras el incidente ocurrido adelantan algunas deliberaciones donde los más conservadores opinan que hay que aplicar los correctivos del caso y liquidar a Mariano. Sin embargo, predomina el criterio gerencial de mantenerlo en su puesto de trabajo. Ya que hasta los momentos ha sido un obrero de confianza, modelo para sus compañeros quienes solidariamente lo apoyan en un momento de conflictos laborales y a poco de la firma del contrato colectivo, y especialmente cuando la demanda en la fábrica es alta y no es recomendable quedarse sin la mano de obra necesaria . Estas acciones permiten al público entender cabalmente los motivos que ellos tienen para establecer determinadas relaciones con Núñez y con el resto de los trabajadores. Y de cómo los intereses empresariales están por encima de cualquier cosa a pesar de que el discurso sea otro. Finalmente, Núñez está casado con una mujer modelo de orden, solidaridad , fortaleza y respeto por su marido. Su relación matrimonial es amable y fiel, lo cual destaca el carácter familiar del personaje protagónico.

Narratología cinematográfica

Como ya hemos señalado previamente, el cine cuenta en su haber con variados elementos expresivos de los que carece la literatura, aun tratándose del

género teatral con más rasgos comunes con el primero. De tal manera la narratología cinematográfica dispone de elementos visuales y sonoros que dotan a la narración de posibilidades que no encontramos en otros medios. Otro de estos elementos es el montaje. A través de él hallamos una continuidad entre los planos de la narración y el ritmo con el que ésta evoluciona l. La película *La empresa perdona un momento de locura* dentro de una propuesta realista que resalta la historia del personaje de Mariano Núñez y su situación contextual y política sigue una estructura lineal que va delineando el desarrollo cronológico de la historia donde el incidente de la fábrica es el clímax. Así los bloques narrativos evolucionan desde las primeras secuencias en el barrio hasta el final del film. Sin embargo en un efecto creado por el montaje la narración aparece sorpresivamente cortada por secuencias que de cierta manera se alejan del plano de la realidad. Es el caso de las escenas derivadas del encuentro entre Núñez y la Psicóloga en el consultorio donde un Núñez sublevado aparece liderando al resto de sus compañeros de trabajo en un acto de franca rebeldía y se dirigen a las oficinas de la directiva donde éste de forma sorpresiva arremete violentamente contra el doctor Mendoza al punto en que Núñez termina por dispararle un tiro. De tal manera en la narración realidad y deseo del protagonista forman una unidad indisoluble. Otra de las secuencias donde se evidencia el papel del montaje es en las escenas finales, al momento en que Núñez se dispone con gran dificultad a dar el discurso que la directiva le ha invitado a pronunciar en ocasión de la fiesta aniversario de la empresa y aparece la figura colorida de un payaso que han contratado para distraer a los niños. En un efecto espejo la toma subjetiva del payaso conduce al espectador a realizar una relación entre esta sugerente figura con la del propio Núñez quien, desde la tarima parece mirarse en él, y en el mayor de los desamparos farfulla un discurso desarticulado, más no alcanza a articular su propia voz, en una de las escenas mejor logradas del film. Es en este momento cuando se muestra a un Núñez derrotado e impotente frente a sus compañeros que van, uno a uno, abandonando el lugar de la celebración, como en una especie de pena ajena. Secuencia ésta llena de expresividad, no presente en la obra teatral que descansa más en el poder descriptivo de la palabra. En la fotografía de la película predomina el continuo contrate entre los paisajes interiores y exteriores por los que transita el protagonista. En la escena inicial y final por ejemplo son los paisajes abiertos y soleados del barrio y de la fiesta, principio y final de la historia. Mientras que otras escenas como el bar o la casa de Mariano el ambiente está dominado por las sombras o por el calor de las luces artificiales de las lámparas, en correspondencia con los mundos interiores e íntimos y los públicos del personaje donde se libran luchas y contradicciones. La fotografía así vista no es solo el recurso que enmarca la historia si no elemento simbólico dentro de la narración. Por lo que respecta al sonido predominan los provenientes del ambiente, lo cual brinda a la película una dimensión que tampoco tiene la obra teatral. Sin embargo, juegan un papel primordial los sonidos directos de la fábrica donde entre el ruido de las troqueladoras se pierde la voz de los trabajadores como Mariano quienes no son escuchados. Esto conduce a detenernos en un importante elemento simbólico que el recurso cinematográfico permite evidenciar: La voz. No escuchada por la directiva en momentos medulares del film y la voz que no alcanza a expresarse en las escenas finales. Por lo demás también juega un papel fundamental la inclusión de la música de salsa que identifica la vida del barrio y su sentir, pero también la pertenecía de estas historias a Latinoamérica y el Caribe. Lo cual evidentemente hace énfasis en una función contextualizadora de este importante elemento sonoro. Dentro de los recursos cinematográficos utilizados resaltan los planos con picados y contrapicados lo cual expresa situaciones de jerarquía y control como son las tomas iniciales que como ya referimos anteriormente aparece en la cima de la calle donde vive Mariano el padre Alfonso y/ o cuando la directiva desde arriba o en los pisos altos mira el transcurrir de las acciones en la fábrica destacando así el concepto de igualdad - desigualdad. Estas angulaciones de la cámara buscan llamar la atención del público en torno a las relaciones de poder presenten en el planteamiento temático del film.

En conclusión

La película *La empresa perdona un momento de locura* es la muestra del esfuerzo por realizar una adaptación a partir del conocimiento de los elementos específicos presentes tanto en el lenguaje teatral como en el cinematográfico. La dupla Santana – Walerstein, unidos a la presencia de Alberto Torrija en el montaje, dio como resultado un enriquecedor trabajo en equipo a la hora de la realización del guión. Uno de los logros capitales de la adaptación radicó en la construcción detallada del personaje protagónico y de los otros personajes con los que éste interactúa. Variadas críticas y escritos referenciales han destacado como temática principal el problema de la conciencia de clase de Núñez así como otras han puesto de relevancia el de las luchas sindicales. Y si bien es cierto que ambos elementos jugaron un importante papel en la propuesta, Santana como observador agudo de la realidad del hombre de hoy se arriesgó a desentrañar los secretos mecanismos de un tema escasamente tratado tanto en el cine como en el teatro como es el papel de la ciencia como instrumento de dominación y transculturización en el mundo contemporáneo. Muestra de ello es el papel que juega la Psicología en el complejo territorio de la publicidad y en nuestro caso en particular su utilización en el universo organizacional de las empresas y de las grandes corporaciones. Contrariamente a propuestas científicas más liberadoras como la anti psiquiatría y el nuevo psicoanálisis, orientadas a propósitos más liberadores y de creación de un nuevo orden mundial. Visto así el tema de la problemática de la conciencia de clase y los sindicatos refuerzan más los ámbitos contextuales y del mundo de relaciones del protagonista. *La empresa perdona un momento de locura* principalmente interpela a ese trabajador venezolano que dice no meterse en política, y por lo tanto pierde su propia voz que es la que a través de una ajustada participación puede contribuir a transformaciones necesarias de la sociedad. Por otra parte, la envergadura de la que dotó el lenguaje cinematográfico a la obra original dio como resultado un producto final pleno de coherencia y unidad en sí mismo y es muestra del manejo de un universo expresivo autónomo y con personalidad propia. Rodolfo Santana a partir e la experiencia de este primer film, tal como el mismo lo expresara, ya no fue el mismo como creador. El gran dramaturgo venezolano reconoció el ascendiente del cine en su vida y en su profesión por la manera como modificó muchos de los instrumentos de su escritura: Encontró imágenes teatrales capaces de sostenerse como un primer plano, modificaciones de sus modelos rítmicos, del sentido del tiempo al narrar, el modelado de los personajes y las formas estructurales. El grado de influencia del cine en su dramaturgia varía de unas obras a otras. Muestra de ello son *Tarántula, Barbarroja, El asesinato como diversión pública, Elogio de la tortura, Una tarde poco fastidiosa, Santa Isabel del video, El Ordenanza, Gracias Doctor José Gregorio Hernández y Virgen de Coromoto por los favores recibidos y Rumba caliente sobre el Muro de Berlín*, sólo por mencionar algunas. Pertenecientes ellas a distintas etapas de su producción y sometidas algunas a segundas versiones a las que acostumbraba el autor. En este sentido pues, la obra de Santana resulta una cantera para investigadores que deseen generar conocimientos capaces de enriquecer el quehacer de unos y de otros creadores tanto en el campo teatral como en el cinematográfico.

Notas

(1) El enfoque de la dependencia es una teoría elaborada entre los años 60 y 70 por científicos sociales quienes a través de ella dan cuenta del estancamiento socioeconómico latinoamericano en el siglo XX, como respuesta a la teoría de la industrialización de la CEPAL para el continente y a la teoría del desarrollo. Utiliza como base de su formulación la dualidad metrópoli – satélite .La crisis capitalista de la década del 30 fue determinante para la formulación de la teoría. En la década del 50 el argentino Raúl Prebisch instaló el debate de estas ideas en América Latina. Intelectuales como Enzo Faletto, Theotonio Dos Santos, André Gunder Frank, Ruy Mauro Marini y Celso Furtado, entre otros, la fortalecieron y difundieron. Fue la base de teorías económicas de estado como la Sustitución de importaciones.

Bibliografía

Moreno Uribe, Edgar Antonio (1995) Rodolfo *como es* Santana, Kairos Producciones, Caracas, pp 98.

OCÉANO GRUPO EDITORIAL, S.A: *El mundo del cine*, Los grandes mitos del séptimo arte, Barcelona – España.

Palacios Arribas, Beatriz (2014): *Cine y literatura: Adaptación libre*, trabajo de fin de Master, Universidad de Valladolid – España, facultad de filosofía y letras, pp.-80

Sánchez Noriega, José L (2001): *Las adaptaciones literarias al cine: un debate permanente,* Revista científica de comunicación y educación, Comunicar 17.

Santana, Rodolfo (1978) *Piezas perversas*, Editorial fundarte, col. Cuadernosde difusión N°25, Caracas

Edipo en el Barrio: Análisis de la obra teatral *Historias de cerro arriba* de Rodolfo Santana

Ligia Álvarez
UNEARTE
ligialvarez@gmail.com

Resumen

Se presenta el resultado del análisis de la obra teatral *Historias de barrio arriba* de Rodolfo Santana, partiendo de la orientación teórico-metodológica aportada por el Estructuralismo Genético de Lucien Goldmann (1975). Como la perspectiva empleada no niega la posibilidad del uso de otros enfoques, también se tiene como guía para el estudio el mismo método que Rodolfo Santana empleaba para crear sus textos dramáticos. Para escribir *Historias de cerro arriba*, el dramaturgo llevó a cabo una acuciosa investigación que le permitió penetrar una realidad común y corriente del barrio y además encontrarse con los personajes Edipo, Yocasta y Layo que también habitan en este espacio.

Palabras claves: Estructuralismo Genético, dramaturgia del arrabal, método Santana, Edipo en el barrio.



Obra: Historias de cerro arriba, año 1982.
Foto: Miguel Gracia

Introducción

El presente ensayo tiene como propósito exponer el resultado del análisis efectuado al texto dramático *Historias de cerro arriba* del dramaturgo venezolano Rodolfo Santana. Esta pieza la escribió en 1972 y fue puesta en escena por primera vez en 1982 en El Teatro Las Palmas (Caracas). En ese mismo año, obtuvo el Premio Nacional de la Crítica y el Premio Municipal de Teatro.

Para realizar el análisis de la obra, la referencia metodológica que se sigue es el Estructuralismo Genético del filósofo y sociólogo francés de origen judío Lucien Goldmann. (1975). El procedimiento de análisis en el cuerpo de este trabajo es el mismo método que Rodolfo Santana empleaba para escribir sus textos dramáticos.

Soporte teórico-metodológico para el análisis de la obra

De acuerdo con el Estructuralismo Genético de Goldmann (1975), las obras literarias son producto de unas condiciones sociales determinadas. Es decir, la creación literaria no es un fenómeno irracional y misterioso que resulta de la inspiración extraordinaria de un ser aislado del resto de los seres humanos y de la vida ordinaria de la sociedad. Más bien, es una expresión específica y racional de los problemas que se les plantean a los hombres y mujeres comunes en su vida diaria, y de la manera en que ellos les dan solución. Para este autor las obras literarias tienen por sujeto creador no al individuo, sino al grupo social al que pertenece. La conciencia individual de quien escribe es una estructura parcial, que como tal puede ser comprendida, pero su génesis y sentido total sólo pueden ser explicados a partir de la colectividad. Un análisis fundamentado en el Estructuralismo Genético pretende estudiar las piezas dramáticas partiendo de la relación entre la cosmovisión del autor, en este caso de Rodolfo Santana, y las condiciones socio-histórico-culturales que las hicieron posible.

En el caso de la dramaturgia de Rodolfo Santana se presenta al espectador situaciones tomadas de la cotidianidad para que lo haga reflexionar y tome conciencia social. Esta postura se explica por el hecho de que desde muy joven, Rodolfo Santana estuvo ligado a las comunidades pobres haciendo teatro. A través de su obra, o por lo menos de la mayor parte de su obra, se exponen diversas problemáticas sociales del país que le tocó vivir, así como se lee parte de la historia de Venezuela en las obras teatrales y muralísticas de César Rengifo. Por lo tanto, se puede aseverar sin equívoco que la obra teatral de Rodolfo Santana no es intimista, ni individualista, es esencialmente social, al igual que la de Rengifo.

La dramaturgia del arrabal

El barrio ha sido el escenario de varias piezas del teatro venezolano del siglo XX. Es menester mencionar una muestra de tres obras destacadas por la crítica: *Harapos de esta noche y La sonata del alba* de César Rengifo y *Caín adolescente* de Román Chalbaud.

En H*arapos de esta noche* se lleva a cabo la "ACCIÓN: EN CARACAS. HABITACIÓN DE UNA PEQUEÑA Y CASI MISERABLE CASA DE ARRABAL, DURANTE LAS PRIMERAS HORAS DE UN DÍA CUALQUIERA DE ESTE TIEMPO." (Rengifo, *Obras. Teatro,* Tomo III, p. 7). Los personajes forman parte de este mundo del arrabal. El objetivo principal de la protagonista es mantener a su pequeño hijo engendrado en una relación casual. Tiene que soportar la presión que ejercen sobre ella el padre y la familia paterna del niño. Al principio querían que abortara y

una vez nacido el niño quieren despojarla del derecho de estar con él. Ella es una muchacha pobre pero que trabaja duramente para el bienestar de su retoño. Esta pieza reivindica a los pobres. No se les ve como delincuentes ni flojos.

La otra obra de Rengifo, *La sonata del alba*, tiene como espacio geográfico una "Habitación muy pobre que hace de sala y comedor, en la casa que habitan Antonia y Miguel, situada en un cerro y cerca de una quebrada. En el lateral izquierdo está la puerta de entrada, da a unos escalones que a su vez bajan a la calle. Cerca de la puerta y en el mismo lateral está una ventana cerrada la que, al abrirse da a la calle." (Ibídem, p. 31). En esta obra hay una situación como las que ocurren siempre en los barrios improvisados durante las lluvias y además, Antonia encuentra un recién nacido abandonado en la calle. Pese a su pobreza decide rescatar al niño. Además un vagabundo que porta, en vez de un arma, un instrumento musical es otro elemento que enaltece a las personas desprovistas de bienes materiales. Entre líneas es posible observar que la solidaridad y el amor al prójimo forman parte de la vida de los pobres, porque la escasez material no es lo mismo que pobreza de espíritu. El poético título expresa que en los peores momentos y en los sitios más paupérrimos es posible escuchar el sonido de una sonata; es decir, la belleza y lo sublime no tienen que ser ajenos a estos espacios.

En *Caín adolescente* de Román Chalbaud, Juana y Juan se vienen a la capital, la supuesta "sucursal del cielo". Buscando una mejor vida terminan viviendo en uno de los tantos cerros que rodean a Caracas. Esta situación los lleva a una añoranza por lo que perdieron cuando abandonaron el campo y a donde se sabe no volverán porque ellos mismos se condenaron a la vorágine citadina, pensando equivocadamente que todo era para mejorar.

Estas tres piezas dramáticas nacen del arrabal y sus personajes se mueven en ese ambiente. Dan cuenta de este mundo y de las vicisitudes que día a día enfrentan sus habitantes. *Historia del cerro arriba* muestra este mismo universo, pero en años posteriores a las piezas comentadas. Las piezas de Rengifo tienen como escenario temporal la Venezuela de los años cuarenta del siglo XX, la de Chalbaud los años cincuenta del mismo siglo, y la obra *Historia de cerro arriba* data de los años setenta del siglo XX. En síntesis, las tres retratan el barrio en tres momentos históricos en el continuo de la formación de la Venezuela urbana.

En esta obra Rodolfo Santana, al igual que Rengifo y Chalbaud, permite a sus receptores mirar hacia el barrio, hacia el cerro situado en la periferia urbana. Sus personajes son reales, tomados del universo cotidiano, y por ello se expresan como lo hacen las personas que se desenvuelven en este contexto social. Para ello sus oídos se convirtieron en ávidos receptores que supieron percibir el habla habitual, los problemas diarios, las angustias citadinas y las tragedias de todos los días que no por ser diarias dejan de ser funestas. Tal vez peor porque sufrir una sola tragedia en la vida es duro pero qué se puede decir de sufrirlas todos los días. La hostilidad del barrio es una tragedia en sí misma o conduce hacia ella. ¿Qué es convertirse en un drogadicto? Una tragedia. Es sucumbir ante las imperfecciones de la sociedad que igual a McDonald atrae a la gran masa y luego los hace prisioneros, reos de necesidades ficticias. ¿Qué es no tener para alimentar a un hijo? ¿Qué es ver caer poco a poco a los hijos por ajustes de cuenta o balas perdidas? Todas ellas son tragedias y Santana escoge una de ellas, el abandono de un hijo: venderlo, regalarlo, y las consecuencias que trae, porque toda acción tiene una consecuencia. En Luisa, al final su castigo es una muerte violenta, en Antonia no es otra cosa que la soledad y el remordimiento que poco a poco la conducen a un acto condenado en esta sociedad: el incesto. Santana nos dice a través de su magnífica obra que si un día se hace algo mal, ese mal va a tocar la puerta, va a traer sonrisas al principio pero después vendrán las lágrimas y la muerte como termina toda tragedia.

El gran Maestro solía afirmar en sus clases que el dramaturgo debía convertirse en turista y vivir el síndrome del viajero. En ocasiones pasan inadvertidos eventos, situaciones y personajes por no estar atento a lo que ocurre alrededor. Aconsejaba que, igual que el

turista, se tomara en cuenta lo maravilloso, sorprendente, triste, mágico y trágico de la realidad mediante la observación acuciosa.

Aunque no era de los barrios caraqueños de Petare, Santana los conoció muy bien. Es por eso que en su obra parte de una perspectiva que solo puede hacerlo quien ha investigado o ha tenido la experiencia de estar en el lugar y haber escuchado a los personajes hablar y moverse en el barrio. Solía expresar que aprendía de la gente, escuchándola y viéndoles el rostro.

Contenido de *Historia de cerro arriba*

La obra *Historias de cerro arriba* está conformada por veintiún (21) escenas distribuidas en dos actos. Se inicia con la escena en la cual Luisa y Antonia, dos mujeres del barrio, conversan. Luisa viene de la maternidad, acaba de traer al mundo un bebé. Un momento que debería ser compartido por los dos responsables de este nacimiento, valga acotar: la madre y el padre. Sin embargo, no hay alegría. Desde el primer instante son percibidas la decepción y la frustración. Luisa manifiesta que ha vendido a su hijo por unas cuantas monedas que únicamente le sirvieron para comprarse unos zapatos baratos. Luisa regaló a su hijo en un momento de locura, se arrepintió y no pudo recuperarlo. Ahora simplemente justifica su acción para tranquilizarse y no asumir el terrible acto que cometió. Antonia vaticina el destino de Luisa al final de la obra: le lloverán cosas malas.

En la conversación mencionada, Luisa justifica su proceder: "¿Te imaginas?... Podría llegar a ser doctor, no un niño de la calle, oliendo pega." (Santana, *Teatro* II, p. 153). Antonia no está de acuerdo con esta acción. Sin embargo, Luisa le recuerda que ella también tiene un hijo y no sabe su paradero.

ANTONIA: (Resistiendo el golpe) Fue diferente.

LUISA: ¡Tienes un hijo y no sabes dónde está!

ANTONIA: Siempre lo lloro.

LUISA: Yo también lloraré al mío… ¿Sabes? Pienso que es preferible llorarlo sola a tenerlo conmigo y llorar juntos porque no hay nada que comer.

ANTONIA: ¡Tienes que buscarlo, Luisa!

LUISA: No…Ya está hecho.

ANTONIA: Te secarás. ¡Cómo dicen, te lloverán todas las cosas malas! (Ibídem, p. 155).

Antonia por una razón diferente, no está con su hijo. Esta escena, igual que el prólogo de las obras del teatro griego, introduce en la situación de pobreza en la que sobreviven los personajes. Una pobreza que no es solamente material sino moral. Ambas madres al parecer no tuvieron otro camino que alejarse de sus hijos para que ellos gozaran de una mejor vida. Al principio, no se aclara por qué Antonia abandonó a su hijo. Aunque atando cabos, se puede concluir que lo hizo en contra de su voluntad. Cuando conversa con El Abuelo, el lector presume que el anciano tal vez conoció a la familia de Antonia en la ciudad de Puerto La Cruz donde todos eran devotos de San Judas Tadeo. Antonia admite también ser devota de este santo. Son detalles que vinculan a Antonia con el tiempo y el espacio de los cuales habla El Abuelo y que además la vinculan con Perucho (Ibídem, p. 236).

La escena dos traslada el espacio geográfico de la ciudad al interior de la República. Conversan Perucho y su padre de crianza, a quien él llama abuelo. El joven comunica su decisión de irse a la capital. En este diálogo se conoce que Perucho alberga en su interior resentimiento porque a los seis años se supo abandonado por sus padres biológicos. Aunque los padres adoptivos

intentaron brindarle todo el amor y el apoyo necesarios, para él no fue suficiente. Hubiera preferido jamás conocer la verdad y seguirse creyendo hijo de sangre de los seres que lo acogieron. Él mismo desde el momento de conocer la verdad prefirió comenzar a llamarlos abuelos y no padres. En su inocencia infantil, pensó que ser abuelo es ser menos padre, cuando en realidad es más padre o dos veces padre. En la siguiente cita se puede descubrir sus pensamientos al respecto:

> PERUCHO: …Recuerdo siempre el día, seis o siete años tenía, en que me sacó a pasear y en una plaza me dijo que usted no era mi padre (…) Simplemente me lanzó una verdad que usted consideró debía conocer. Desde ese día, no sé si lo recuerda, dejé de llamarlo "papá" y comencé a recitar el "Abuelo", que tampoco correspondía (Ibídem, p. 159).

Perucho se caracteriza por el resentimiento y manifiesta no creer en la gente. Acaso tenga su origen este sentimiento en el hecho de saberse abandonado por sus padres biológicos: Para él la gente buena existe pero…"Yo sé que la hay. Sobre todo en los cementerios y en la peladera" (Ibídem, p. 158).

El saberse regalado o abandonado ha marcado su vida. El abuelo nota esa rabia y le manifiesta: "Te noto raro, muchacho. Como si tuvieras rabia del mundo, a las cosas…" (Ibídem, p. 158). Por su parte, Perucho no está dispuesto a pasar vicisitudes y se portará bien pero "no voy a morirme de hambre" (Idem, p.158). Con estas palabras de Perucho es posible tener claro cuál es su dimensión psicológica como personaje. Siente resentimiento y para él no representa problema hacer cualquier cosa por terrible que sea para cumplir su propósito de vida: tener lo material necesario. Su abuelo, al contrario, piensa que "Es preferible (pasar hambre) que perder la honradez" (Idem, p. 158). En esta escena, el abuelo le entrega una navaja. Esta acción anticipa la sangre que correrá en la obra (Ibídem, p. 159). Así como Edipo sale de Corinto y vuelve a Tebas de donde fue desterrado, en busca de su destino, Perucho abandona el campo para buscar sin saber sus orígenes, representados por sus padres en el sino que está marcado desde el principio.

En la escena tres se presentan los personajes Chano y Toño, ambos delincuentes. La vida de estos personajes tiene que ver con las drogas y los atracos. Se conoce también que Chano trató de trabajar honradamente pero su apariencia humilde lo convirtió en sospechoso: "¿Tengo pinta de sospechoso? ¿La tengo?" (Ibídem, p. 164). Refleja una sociedad que se deja llevar por las apariencias y se manifiesta la discriminación racial y clasista que manchan la convivencia. No es que se justifique que una persona se vaya por la senda de la delincuencia pero tampoco se puede aceptar ninguna forma de discriminación. Una sociedad enferma genera seres enfermos, es decir antisociales. Finalmente, se terminan de presentar los personajes en las escenas cinco y seis (Popo y José).

Coincide el comienzo de la relación entre Antonia y Perucho con la reaparición de José en la vida de ella. Se inicia la convivencia y se va trazando el triángulo. El tabaco, y no el oráculo como ocurre en la tragedia griega, va advirtiendo el mal que se avecina. Entre humo, Antonia es advertida que encontrará a quien buscaba y que habrá una muerte. Un mal entendido entre Luisa y Chano hace que este la asesine (cree que Luisa y Popo mantuvieron relaciones sexuales). José asesina a Chano. Perrucho mata a José. La relación incestuosa continúa.

El conflicto está latente durante el desarrollo de la trama, construyéndose lentamente, hasta que explota. Son dos fuerzas en pugna. Se enfrentan el pasado y el presente. Los personajes huyen del destino, sin saberlo, pero los alcanza. Se encuentran los que no deberían encontrarse. Este encuentro trae como consecuencia el incesto y el parricidio. Antonia y Perucho no lo descubren; el abuelo lo sabe, lo vio en sueños, le pide que vuelva a su Villa de Cura y Perucho no acepta. Quiere seguir con Antonia, y después de haber matado al hombre que desconoce que era su padre, siente simpatía

por él. La sangre llama, la familia se siente aunque tenga el sabor amargo de la muerte.

Se puede decir que la mayoría de las escenas de *Historias de cerro arriba* son breves y puntuales. A través de las mismas se va tejiendo la trama que deja al descubierto el conflicto principal, el cual está representado por el triángulo entre Antonia, Perucho y José. Este conflicto pasa por diferentes escenas culminantes, entre las que destaca el asesinato de Luisa y Chano, sigue con la muerte de José por parte de Perucho como clímax, hasta bajar la tensión y terminar en la prosecución del incesto como desenlace.

El método Santana

En sus clases el dramaturgo Rodolfo Santana generosamente compartía con sus discípulos los pasos que contiene su método. Los mismos van a servir a la autora de este artículo como guía en el análisis de la pieza de acuerdo con los aspectos mencionados en cada punto. Son ocho los pasos sugeridos por Santana.

Primero: escritura del argumento de la historia (Sinopsis argumental).

En el caso de la obra teatral *Historias de cerro arriba,* la obra retrata la vida de ocho personajes sumergidos en la vorágine de la periferia de la ciudad. Entre ellos destacan Antonia y Perucho, quienes sin saber que son madre e hijo establecen una relación incestuosa. Un tercer personaje (José), es el padre desconocido de Perucho. Entre estos personajes masculinos hubo desde el primer encuentro mutua aversión. Casi al final de la obra, Perucho asesina a José. Como es posible observar, el mito griego de Edipo está presente. Santana estudia y explora la historia de Edipo para situarlo en un barrio caraqueño, aunque podría también ser ubicado espacialmente en cualquier país de Latino América. Santana no expone el mito al pie de la letra, pero lo esencial se puede apreciar. Esta historia central está acompañada por distintas situaciones que permiten captar una visión general del arrabal, sus personajes y sus vidas.

Segundo: identificación de los paisajes humano (personajes), geográfico, experiencial y temático.

También es importante señalar que Santana se ayudaba con un archivo personal formado por artículos, notas, noticias, reportajes que le hubiesen dado material para escribir por quinientos años, decía él. Los personajes de esta historia son: Luisa, Antonia, Perucho, Toño, Chano, Popo, José y El Abuelo. Santana presenta un paisaje humano diverso, aunque cada uno de ellos pertenece a lo que se podría denominar personajes de clase popular. Como se mencionó anteriormente, destacan Antonia y Perucho. Antonia es una mujer de barrio que intenta sobrevivir sin depender de ningún hombre y es por ello que permite que Perucho viva en una habitación de su casa con el propósito de obtener ayuda material. Es en ese primer contacto que nace la pasión entre ellos. Antonia tuvo un pasado con José, y como fruto de esta relación nació un hijo. No encontró apoyo de parte del padre del niño, y se vio en la necesidad de separarse del bebé por no poder mantenerlo. Aunque José después de muchos años la busca, ella no quiere nada más con él. La culpa y la soledad la persiguen y ella siente que merece lo que le pasa en su vida. También un sueño premonitorio se repite:

> ANTONIA: …Siempre el mismo sueño… Dos hombres oscuros, de mirada brillante, acarician unos gallos. Uno tiene un gallo negro como la sombra y el otro, un gallo blanco… Se acercan a un redondel y arrojan los gallos al aire para que se embistan… Las espuelas brillan, los picos se alertan, las plumas se encrespan… Siempre despierto en ese momento… Como si un río de sangre se hubiera detenido… (Ibídem, p. 178).

Perucho por su parte, es un joven que quiere progresar en la vida. Lo malo es que desde el principio

de la obra manifiesta o da a entender que no le importa cómo lo hará. Es decir, se dedica a delinquir y no a trabajar honestamente.

El Abuelo es un hombre que de verdad quiere a Perucho e intenta convencerlo de que debe seguir el camino de la honradez. En la escena XXI, cuando va a visitarlo a casa de Antonia, le advierte: "Tienes que irte de esta casa, muchacho….Tengo un dolor muy fuerte adentro. Un presentimiento maligno. ¡Olvida todo lo de aquí y vámonos a la Villa!" (Ibídem, p.238). Ya él presentía que algo estaba por pasar, aunque en realidad a estas alturas ya había pasado: Perucho asesinó a su padre y estaba conviviendo maritalmente con su madre.

Luisa, amiga de Antonia, es una mujer capaz de vender o prácticamente regalar a su hijo. Justifica su proceder, alegando que al niño le iría mejor que con ella. Además lee el tabaco y le advierte a Luisa: …"Estás con la persona que te buscó siempre…" (Ibídem, p. 200). Y a Perucho le dice: "Nunca te buscó y sin embargo lo encuentras y lo matas…" (Ibídem, p.201). Luisa, además, lee el tabaco. Ella, mediante clave, advierte a Antonia y a Perucho sobre la situación que viven.

José es el padre desconocido de Perucho. No apoyó a Antonia y en el presente se justifica:

> JOSE: Ninguno de los dos sabía muy bien lo que hacía. ¿Te acuerdas? Parecíamos unos gitanos corriendo de aquí para allá, tracaleando, comiendo lo que había. Éramos irresponsables. Un hijo en ese momento era una carga demasiado jodida. Además, ni tú ni yo lo queríamos" (Ibídem, p. 177).

En el pasado José fue delincuente y ahora es un policía corrupto. Intenta revivir la pasión que una vez despertó en Antonia y no lo logra. Le tiene ojeriza a Perucho porque él sí logró conquistar a la mujer que él codicia.

Popo, Chano y Toño son personajes del barrio. No se dedican al trabajo honesto, todo lo contrario, planifican y llevan a cabo asaltos. Además, practican el cobro de peaje y el consumo de estupefacientes.

Popo es el amigo que lleva a Perucho a casa de Antonia. Es quien con una broma hace que nazcan los celos que llevan a Chano a cometer el crimen en contra de Luisa. Otra característica de este personaje es que emplea un lenguaje rimbombante. Tiene la afición de usar vocablos que sus amigos no entienden y él tiene que aclarar el significado. Es el toque que a intervalos introduce humor en la pieza.

Chano se convierte en el asesino de Luisa, cuando creyó que ella había mantenido relaciones sexuales con Popo. Es un hombre que en una ocasión intentó trabajar honestamente, pero se convirtió en sospechoso y fue perseguido por la policía. Acaso con esta experiencia trata de justificar la razón por la cual cayó en la vida fácil del robo. Se caracteriza por ser devoto de la Virgen del Carmen, quien en aquella ocasión lo salvó de no ir preso o de ser abaleado. La escena en la que mata a Luisa no se ve, pero es narrada por el mismo personaje. Esta escena violenta que no es presenciada por el lector/espectador hace recordar a los autores griegos antiguos quienes no mostraban los asesinatos u otras escenas violentas, sino que los personajes se ocultaban para cometer el acto y volvían a aparecer cuando ya todo estaba consumado. El crimen lo perpetra después de que Luisa le cuenta lo que había hecho con su hijo. Los celos y la actuación de Luisa al regalar a su hijo sirven de justificación a Chano para ejecutar el homicidio. Se lo confiesa al amigo: "CHANO: …Yo estaba trono, tronísimo. Veía lucecitas. La agarré. Me pegó en la cara…Le di con la navaja…Se la clavé montones de veces. ¡Montones!..." (Ibídem, p. 223).

Toño es otro malhechor del barrio. Sin embargo, en una conversación, es posible observar que le interesa la política y que sabe que todos los males de su barrio y del país en general tienen su origen en ella y en su pésima práctica. Por eso le dice a Chano: "¿No te interesa

el país? ¿Los graves problemas que pesan sobre nuestra geografía?... Escucha, Chano, la política es la culpable de todas las trácalas y uno tiene que meterse a estudiarla." (Ibídem, p. 163). Cabe destacar, que en este parlamento, se percibe la voz del propio autor de la obra, quien critica la manera de hacer política en el país.

Es así como Santana va describiendo la psicología de sus personajes interactuando en el contexto de la realidad social del barrio, enlazándolos con la historia prefigurada que conduce a los temas centrales de su obra: el parricidio y el incesto.

En el paisaje temático se observa como el interés de Santana por el teatro griego hace que parta de una tragedia en la cual el triángulo entre hijo-madre-padre se manifiesta. Las primeras dos escenas son claves porque permiten comprender más adelante la relación entre Antonia, Perucho y José y el paisaje experiencial de los personajes.

Tercero: Revisión acuciosa de cada uno de los paisajes con el firme propósito de dimensionar su expresividad.

Esta tarea de examinar los paisajes humano, geográfico, experiencial y temático le llevaba bastante tiempo al Maestro. A los participantes de sus talleres solía decirles que antes de avanzar en los diálogos era importante tener cada paisaje muy bien dibujado. Está claro que, para lograr adentrarse en el mundo psicológico, físico, social y teatral de los personajes de *Historia de cerro arriba*, lo hizo magistralmente. La prueba de ello es la misma pieza. Se siente que los personajes están bien trazados porque se hizo el análisis, la investigación y la reflexión necesarios previamente.

Cuarto: estudio del paisaje geográfico para estructurar los espacios donde se moviliza la historia.

El espacio escénico de la obra estudiada consiste en varios planos, entre los cuales el dominante es la casa de Antonia, donde se distinguen una cama y varios muebles. El conocimiento del autor acerca del mundo del teatro (las dificultades que enfrentan y siempre han enfrentado los que ejercen el oficio teatral), lo lleva a tener en cuenta la economía de recursos. La casa del abuelo, la casa de Antonia, la calle donde muere José, y la escalera son los espacios donde se mueven los personajes. El autor sugiere la distribución de los planos, colocando como principal ambiente la casa de Antonia y jugando con las luces para indicar los cambios de espacio requeridos.

El paisaje geográfico de la pieza se ubica en un barrio caraqueño, que muy bien puede situarse específicamente en uno de los barrios de Petare o en cualquier otro sitio similar. Los personajes (paisaje humano) son seres perdidos en la selva de cemento que intentan sobrevivir según los valores que prevalecen en el entorno al que pertenecen.

Quinto: análisis profundo de los personajes de la historia.

Esto se logra escribiendo la biografía de cada uno de los personajes como se estuviese hablando con ellos. Cada uno de los personajes debe tener un pasado que de una u otra manera explique el presente que vive. En *Historia de cerro arriba,* los personajes en la actualidad son el resultado del peso del pasado. Para entenderlos hoy es imprescindible escucharlos contar lo vivido por ellos. Eso explica por qué proceden de determinadas maneras. Rodolfo Santana solía aconsejar escribir la biografía de los personajes, de esta manera el autor podía tener claro las causas y razones de las acciones. Por ello, aunque en el desenlace los mismos caracteres no aclaran o visualizan la verdad, el lector o espectador sí es capaz de interpretar atando los cabos que el autor va dejando a lo largo de las escenas.

Sexto: estudio del ritmo de la historia, desde su inicio hasta el final, para evitar que otros factores interfieran en su desarrollo.

Santana no se desvía de la historia que se ha trazado. Las dos primeras escenas, que forman parte del pasado

de la vida de los personajes, inician el entramado y a partir de ellas la obra progresa y se va conduciendo hacia el desenlace.

Séptimo: Una vez llevados a cabo los anteriores pasos, escribir una segunda sinopsis episódica. En la misma se narran los procesos de la historia para posteriormente trasladarlos a parlamentos y acotaciones (lenguaje teatral).

Una obra dramática, nace de una historia, de una fábula. ¿Qué se quiere contar? ¿Quiénes intervienen? ¿Cómo se va a contar? ¿De dónde se parte? ¿Qué va a ocurrir en cada escena? ¿Cuál es el presente y el pasado de los personajes que los lleva al desenlace? Son preguntas imprescindibles. Al examinar esta pieza el lector o el estudioso puede relatar la historia para estar en condiciones de interpretarla. Rodolfo Santana no deja fuera nada que no crea necesario.

En el caso de *Historias de cerro arriba*, estos son los episodios más importantes de cada escena:

Escena 1: Conversación entre Luisa y Antonia. La primera narra cómo vendió a su hijo. Se asoma que Antonia también se separó de su hijo, aunque aclara que fueron diferentes las circunstancias.
Escena 2: Diálogo entre Perucho y su abuelo. El Abuelo le aconseja que se porte bien y él responde que sí lo hará pero no hasta el punto de pasar hambre. Además se conoce que es hijo adoptivo y que está resentido por saberse abandonado por sus padres biológicos.
Escena 3: Toño y Chano se encuentran en la escalara del barrio. Consumen droga y cuentan sobre sus atracos y otros temas.
Escena 4: Llega Perucho. Toño y Chano le solicitan cierta cantidad de dinero para dejarlo entrar al barrio (cobro de peaje).
Escena 5: Al aparecer Popo y aclarales a Toño y Chano que es su amigo, dejan tranquilo a Perucho e incluso le piden disculpa.
Escena 6: Antonia y José conversan sobre su pasado y del hijo que tuvieron. Antonia deja claro que ya no quiere nada con él.
Escena 7: Popo y Perucho entran e interrumpen la conversación de Antonia y José. José se retira. Ocurre el primer encuentro entre Antonia y Perucho. Y se manifiesta la antipatía entre José y Perucho.
Escena 8: Antonia y Perucho acuerdan las condiciones para que él se hospede en su casa.
Escena 9: Chano y Luisa conversan y él le pide que inicien una relación carnal.
Escena 10: Ya instalado, Perucho trae compras a la casa de Antonia producto de un asalto.
Escena 11: Antonia y Perucho conviven maritalmente. Luisa lee el tabaco a Antonia. Le dice que ya encontró al que siempre buscó. También se lo lee a Perucho y le señala que encontrará al que nunca lo buscó y lo matará.
Escena 12: Luisa, Popo, Chano y Toño bromean acerca de la relación entre Antonia y Perucho.
Escena 13: Perucho, Chano, Toño y Popo planifican el robo a una fábrica.
Escena 14: Luisa y Antonia suben las escaleras del barrio, traen bolsas. Aparece José quien una vez más intenta conquistar a Antonia.
Escena 15: No hay parlamentos. Solamente contiene una acotación. Se describe una redada nocturna dirigida por José.
Escena 16: Toño, Chano y Perucho conversan sobre la redada.
Escena 17: Antonia y Luisa mantienen un diálogo sobre reinas y certámenes de belleza. Entra Perucho y habla sobre una supuesta relación entre Luisa y Popo. En ese instante, también ingresa Chano e invita a Luisa a la playa. Ella acepta.
Escena 18: Chano le confiesa a Perucho y a Toño que asesinó a Luisa cuando estaban en un hotel en la playa. José llega de repente y alcanza a escuchar la confesión. Mata a Chano.
Escena 19: Ya ha pasado una semana desde los entierros de Luisa y Chano. Perucho le confiesa a Antonia que asesinó a José.

Escena 20: En *flashback* Perucho recuerda cuando José se dirigía a la casa de sus hijos situada en otro barrio. Llevaba una bolsa con mandarinas para los niños cuando él lo interceptó y lo asesinó con la navaja que El Abuelo le entregó en la segunda escena para que se defendiera.
Escena 21: Arriba El Abuelo a casa de Antonia. Algunos detalles hacen pensar que conoció a la familia de Antonia en Puerto La Cruz. Llega Perucho y El Abuelo le ruega que abandone esa casa. Perucho se dirige al cuarto. Manifiesta remordimiento por haber asesinado a José y pide a Antonia que lo ayude a dormir. Se abrazan. Termina la obra.

Octavo: se comienza a escribir la pieza.

Una vez que todo está resuelto y se conoce que va a acontecer en cada una de las escenas, se dialoga (se escriben los parlamentos). Una vez finalizada esta etapa, se guarda por un tiempo. Al cabo del mismo, el autor revisa toda la obra y solicita a un lector especial que la lea. Rodolfo Santana consideraba que si la obra no llegaba a tener la calidad que él esperaba, o simplemente no lo convencía, cometía obricidio. Es decir, destruía o desaparecía la obra. Está claro que esto no sucedió con *Historia de cerro arriba* y con las demás obras que de su autoría se conocen.

Estos pasos pueden dar como producto unas piezas magistrales y cruelmente reales como la obra *Historias de cerro arriba* de Rodolfo Santana. Los diálogos son ricos, cada frase, cada oración, cada expresión tiene una razón de ser. Además, el registro empleado por los personajes demuestra que Santana se preocupó por el habla coloquial reflejado en los diálogos. Esto requirió, por parte del Maestro Santana al escribir su pieza *Historias de barrio arriba*, de observación e investigación acuciosas.

Obra: Historias de cerro arriba, año 1982.
Foto: Miguel Gracia

A manera de conclusiones

Historias de cerro arriba es el producto del estudio, la investigación y observación del autor que le permitieron penetrar una realidad común y corriente en los barrios, que a partir de los años cuarenta comenzaron a nutrirse de personas provenientes del interior del país. Venían en la búsqueda de la "sucursal del cielo" que pensaron encontrarían en la capital pero en realidad hallaron la "sucursal del infierno" que los obligó a buscar maneras de sobrevivir en la vorágine de la ciudad. En esta sobrevivencia muchos perdieron los valores morales. El alcohol, las drogas, el delito común, la violencia contra la mujer, la violencia social en general, el embarazo no planificado y el abandono a los hijos para dar origen a los niños de la calle, forman parte de la cotidianidad que el autor visibiliza.

El mito griego es profundamente humano de acuerdo con la mirada de Rodolfo Santana. Dentro de una comunidad popular existen muchos personajes como Edipo, Yocasta y Layo. El dramaturgo fue capaz de encontrar los personajes mencionados en un barrio citadino del tiempo histórico que le tocó vivir. Los conflictos humanos que enfrentan son atemporales, también están presentes en la contemporaneidad. Tienen diferentes nombres y no esconden sus rostros detrás de máscaras como se solía hacer en el teatro griego de la antigüedad. Santana transformó lo divino y monárquico del teatro griego en popular y estremecedoramente humano. ¿Por qué Antonia y Perucho no se dan cuenta del incesto? Tal vez porque esta situación es tan común hoy que escapa de las manos de todos. Quizás por eso ha perdido gravedad porque los valores degradados de la actual sociedad ya no dan paso al asombro.

A diferencia de Edipo, quien al producirse la anagnórisis o reconocimiento decide que debe ser castigado, estos personajes al parecer no se dan cuenta de la verdad y continúan su situación incestuosa. Como ocurre en las tragedias griegas, alguien tiene que morir. En este caso son Luisa y José. El destino se cumple porque Antonia encuentra el que siempre buscó y Perucho da muerte a quien le dio vida y nunca lo buscó. Sin embargo, el incesto no se detiene. La última acotación de la obra dibuja la situación: "Antonia abraza a Perucho./Se besan levemente. Luego, con furia./La luz disminuye lentamente" (Ibídem. p. 240).

Bibliografía

Chalbaud, R. (1991). *Teatro* (Tomo I). Caracas: Monte Ávila Editores Latinoamericana.

Goldmann, L. (1975). El método estructuralismo genético en la historia de la literatura. En *Para una sociología de la novela*. Madrid: Editorial Ayuso.

Rengifo, César (1989). *Obras. Teatro* (Tomo III). Mérida-Venezuela: Edición de la Dirección de Cultura y Extensión de la Universidad de Los Andes-Asociación "Amigos de César Rengifo."

Santana, Rodolfo (1998). *Teatro* (Tomo II). Caracas: Monte Ávila Editores Latinoamericana.

Rodolfo Santana, su Baño de Damas y yo

Aníbal Grunn
UNEARTE - CNT
Actor, director y escritor
agrunn@gmail.com

Allá lejos y hace algún tiempo

Conocí a Rodolfo allá por el año 1975. Recuerdo que vivía en un anexo por Los Palos Grandes, en Caracas. Allá íbamos casi todas las noches al salir de las funciones un grupo de artistas de teatro, con la firme intención de compartir ideas, experiencias y aprendizajes. Y eso hacíamos, desde esos momentos hasta su desaparición física, nunca dejamos de vernos, de conversar y de compartir. Muchas fueron las experiencias vividas con él.

Siendo profesor de la Universidad Simón Bolívar, Núcleo La Guaira, muchas veces intenté montar alguna obra de Rodolfo, nunca se pudo, por diferentes motivos. Me atraían profundamente: *"El Animador", "La empresa perdona un momento de locura"," Historias de cerro arriba"* y tantas otras. Estando en Rajatabla para el Quinto Centenario del Descubrimiento de América se hizo una reunión durante el Festival Internacional de Teatro en San José de Costa Rica en el cual participaron varios dramaturgos de habla hispana. Por supuesto, entre ellos estaba Rodolfo. En ese encuentro se resolvió escoger cinco dramaturgos, cinco directores y cinco escenógrafos de países diferentes. El proyecto se preparó de tal forma, que cada uno de esos cinco países debía producir una obra, con un director invitado, el escritor y el escenógrafo. Los cinco dramaturgos escribirían sobre el tema del Quinto Centenario, pero la obra teatral no se montaría en el país de origen del escritor, sino en otro país y el escenógrafo a su vez debía pertenecer a otra nación latinoamericana. Entre esos países estaban: Colombia, Costa Rica, México, Cuba y Venezuela. Lamentablemente el proyecto, por demás interesante, no pudo realizarse. Pero recuerdo una tarde, estando yo en clase del TNT, se me apareció Rodolfo con un manuscrito. Me lo dio y me dijo, léelo. Dile a Carlos que ya está listo, a ver si le interesa. Se trataba de la obra solicitada: "Santa Isabel del video". Ya en aquellos años Rodolfo Santana hablaba del "reality show", como una nueva forma de hacer televisión.

Leí la pieza y me pareció genial. Lamentablemente no pudimos hacerla con Rajatabla, pero sin embargo la montó el TNJ Valera, bajo la dirección de Raúl Brambrilla y protagonizada por Pilar Romero. Siempre estuve enamorado de ese texto y lo tengo en carpeta, alguna vez lo haré. A lo largo de todos estos años vi muchas veces montadas sus obras y otras muchas dirigidas por él mismo. Recuerdo casi como una fotografía: *"Asalto al viento".* Una obra que me impactó profundamente por el tratamiento y el humor descarnado sobre la tragedia de Vargas.

Con esa deuda pendiente por tantos años, hace un tiempo, conversando con Carlos Arroyo sobre qué haríamos, cuál sería nuestro próximo estreno, le sugerí: *"El animador".* Le gustó la propuesta e hicimos una lectura. La primera reacción fue que estaba un poco desactualizada en algunas escenas. Nos planteamos: ¿Qué haría Rodolfo con esta obra, si viviera en esta época? No tuvimos ninguna duda, que la reformularía y actualizaría algunos conceptos, sin perder la esencia, la denuncia. Ambos, Carlos Arroyo y yo conocíamos muy bien a Rodolfo y sabíamos que él, un ser absolutamente dialéctico estaba en constante renovación de sus propias obras, incluso hasta les cambiaba el nombre y las volvía a editar. Sin pensarlo mucho comenzamos a trabajar en una especie de dramaturgismo, estructurando la obra por escenas y moviéndolas de sitio. Un trabajo arriesgado, arduo y difícil. Pero se hizo. Comenzamos los ensayos y yo sentía que al fin iba a actuar en el texto que por tantos años había estado guardando en mis archivos. Se estrenó, funcionó muy bien y hasta me valió algún premio. Por esa época, años más, años menos, nuevamente Carlos Arroyo, ya director de la Compañía Nacional de Teatro, me propone abrir la temporada teatral del año 2018 con otro texto de Rodolfo Santana, un ícono de la dramaturgia venezolana: Baño de damas.

Y entonces, entré en el Baño de damas de Rodolfo Santana

Lo primero que hice fue volver a leer la obra. Pero ya con el objetivo de montarla.

Para mí era muy difícil aceptar el reto. Tenía en mi memoria como una fotografía los dos montajes anteriores, el de Ibrahim Guerra y el de Gerardo Blanco. Sin contar uno que había visto en Bogotá bajo la dirección de Ramiro Osorio. Era muy complicado no copiar, no repetirse. Tenía que asumir una realidad que me atormentaba: el compromiso de aceptar y la tremenda tarea de hacer de la obra un nuevo montaje. Pero la primera lectura me arrojó un saldo a favor: Había cosas en el texto que se podían cambiar, modificar y actualizar. Eso significaba mucho, pues me obligaba a centrarme en mi trabajo y olvidarme de los anteriores. Siempre estoy dispuesto a realizar modificaciones y un serio trabajo de dramaturgismo con cada una de las obras teatrales que me propongo dirigir. Pienso sobre todo en a quienes va dirigida y eso me lleva a realizar algunos cambios en el lenguaje, en algunos temas pero nunca en el concepto dramático central. Ya en una segunda lectura comencé a señalar textos que sentía que estaban de más, que se podían eliminar. Claro todo eso si decidía ubicar la obra no en la fecha en que se había escrito, la década de los ochenta, sino en la época actual. Y eso hice. Me plantee qué era lo importante en este siglo, en ese 2018.

Primero debía ser una obra feminista, no feminoide. Por lo tanto fui tema por tema:

- Violencia hacia la mujer
- Embarazo precoz
- Homosexualidad
- Aborto

- Cirugía estética
- Matriarcado
- Machismo
- Corrupción política

Todos estos temas se tocan en la obra, cada uno de ellos me interesaba y cada uno de ellos había cambiado en el transcurrir de todos estos años en la sociedad.:Se era mucho más tolerante y se sabía mucho más sobre cada uno de ellos.

Comencé con el primero:

• **Violencia hacia la mujer.** Es verdad, uno de los dos personajes masculinos de la obra amenaza a su mujer, quien está en trámites de divorcio y según sus propias palabras, la agrede física y psicológicamente. Pero también es verdad que al final, todas esas damas lo golpean hasta matarlo, en una especie de Fuenteovejuna. Por lo tanto, ya no podía hablar de *violencia hacia la mujer,* sino de *violencia de género.* Se me hacía mucho más interesante el planteamiento y con otras contradicciones, lo cual le daba dramatismo y acción al tema.

• **Embarazo precoz**. Aquí no había nada que modificar. Siempre el tema de la niña enamorada, del hombre ausente, de la madre protectora, no ha cambiado, sigue igual. Si bien en esta época la inocencia es menor y la libertad sexual es un asunto cotidiano, aún el amor sigue siendo el causante de tanta ingenuidad, de tanta niña incauta y crédula.

• **Homosexualidad**. Este fue un punto determinante para mí. Estamos en una época donde se debe respetar todo tipo de sexualidad. La igualdad, la tolerancia es fundamental y no debemos ir contra eso. Dos son los personajes que nos plantean este tema, un hombre y una mujer. El hombre, un mesonero de la discoteca en la que se desarrolla la obra, que por las noches es travesti en otro bar. La mujer, una joven que asegura ser bisexual aunque se inclina más por las mujeres. Pero yo debía dejar claro el tema de la tolerancia. No había lugar para la burla, ni para la chanza, obviamente, menos para el escándalo. El homosexual no es un personaje puesto allí para divertimento gratuito del público, ni para la burla. Así como el tema del lesbianismo no debía producir ningún escozor. Ambos asuntos debían tratarse con la aceptación correcta. Sobre esto comencé a trabajar arduamente.

• **Aborto**. Un tema álgido, complicado y muy difícil de resolver. Nuevamente debía recurrir a la tolerancia. ¿Cómo hablar del tema sin fijar una posición? Era necesario plantearlo como conflicto, no como drama. Aquí necesité ayuda especializada. Recurrí a ella, y la obtuve.

• **Cirugía estética**. Un tema de profunda actualidad que Rodolfo Santana trata adecuadamente, pero debía darle la fuerza clara y la denuncia justa. El tema de la edad, las arrugas ganadas y la vejez, en toda su dimensión. Los errores y complicaciones de una operación, de elementos extraños en un cuerpo. Pero sobre todo valorizar a la mujer, no mostrarla como un cuerpo para exhibirse.

• **Matriarcado**. Otro tema muy complicado de tratar y muy arraigado en Latinoamérica, pero sobre todo en Venezuela. No había duda que debía quedar como estaba. Ayer, hoy y siempre este tema será actual y tendrá vigencia. De todos modos, hubo una modificación, pero no de fondo, sino de forma. Ya no era la madre de la niña, sino su abuela, quien la había criado.

• **Machismo**. En este tema nada que agregar, todo está dicho en la obra y muy claramente, a través de varios personajes tanto masculinos como femeninos. También podemos hablar de hembrismo, pero es obvio, ya que la obra es de puras mujeres hablando de sus propios temas. Los hombres, sus cualidades y defectos, puestos al servicio del espectador, desde el punto de vista de la mujer.

• **Corrupción política**. Si bien en el original se habla del Congreso y sus secretarias, sus diputados y sus largos etcéteras, en esta época el tema es el mismo aunque suceda con otro nombre. Hoy hablamos de Asamblea Nacional, pero seguimos nombrando diputados, secretarias y empleados inmersos en una corrupción galopante.

Nada ha cambiado, solo el traje. La denuncia del autor sigue clara y vigente en un país que tiene muchos años de democracia y corrupción. Ya mucho más claro, volví a leer la obra y tomé la decisión: aceptaría el montaje. Así se lo hice saber a la Compañía. Nos reunimos con su director, Carlos Arroyo, quien escuchó mi propuesta y estuvo de acuerdo en todos mis planteamientos.

La estética en el Baño de damas

Otro punto interesante era el espacio escénico. Rodolfo plantea un baño de damas de una discoteca importante, con sus lavamanos y sus casetas con inodoros. Una escalera central, mucha luz y espejos. Obviamente yo no quería nada de eso. Me ha parecido siempre que intentar reproducir la realidad en el escenario es poco interesante y nada creativo. Quería otra cosa, no quería paredes, ni escaleras, ni pocetas, ni espejos, ni lavamanos, nada realista que me señalara que eso era un baño. Se me ocurrió el lobby de entrada al baño. Un salón muy elegante desde donde se podía acceder a los distintos ambientes lógicos de un baño. Me parecía muy desagradable ver por debajo de las puertas a las mujeres sentadas en las pocetas, con su ropa interior por los tobillos. Creo que los momentos íntimos y privados deben ser cuidados y no mostrarlos tal y como son, ya que la mayoría de las veces resulta desagradable y antiestético.

Lo primero fue reunirme con quién yo quería que fuese el escenógrafo. Consulté con la Compañía y estuvieron de acuerdo conmigo, Héctor Becerra era el artista perfecto para plasmar mis ideas. Lo llamé y aceptó feliz la tarea. Incluso me sugirió diseñar el vestuario. Yo no quería hacer ropa, quería ropa usada, reciclada, que estuviera viva.

Primer encuentro con las damas en el baño

Pues firmé contrato y fijamos el día del primer encuentro con el elenco que previamente, había armado en mi trabajo de estudio de la obra y sus personajes.

Llegó el día y nos reunimos alrededor de una gran mesa. Había algunos personajes a los que yo estaba decidido a probar con más de un artista. Sobre todo el caso de *Rolando*, que no me resultaba nada fácil, pues conocía poco a los actores propuestos. En la primera reunión, yo ya sabía que a algunas actrices el texto original les había parecido viejo, anticuado. Es decir, no estaban muy conformes con la elección de la obra, por lo tanto mi primera intervención, antes de leer y distribuir los personajes, fue comentarles mis dudas sobre el texto original, el miedo a no repetir ninguno de los montajes anteriores y sobre todo lo que previamente había trabajado. La idea era enamorar al elenco del proyecto. Una vez logrado eso, todo sería mucho más fácil. La respuesta fue positiva y comentaron sus puntos de vista. Les propuse hacer un trabajo de dramaturgismo en conjunto, ya que eran ellas quienes debían interpretar los personajes y yo solo sería una guía para que lo lograran. Aceptaron de buen grado y comenzamos las lecturas. Como ya dijera, Rodolfo Santana era un escritor de revisar mucho sus obras y publicar varias versiones. Así fue como apareció en mis manos el primer texto de esta obra, publicado en la biblioteca del Celcit, en el cual, muchos temas no estaban desarrollados y muchos personajes, tampoco aparecían. Eso nos ayudó mucho para el trabajo de dramaturgismo. Tal como lo planteara, las mismas actrices y los actores fueron haciendo aportes interesantes al texto. Y así, se fue creando una especie de taller montaje muy productivo. Sugerí, con mucho temor, no lo niego, que fueran escribiendo una especie de bitácora de trabajo y que eso mismo lo

hicieran con la historia de los personajes. Todas eran actrices profesionales y mi propuesta era de taller montaje. Lo que todas aceptaron encantadas. Les propuse que cada nuevo aporte lo leyeran en voz alta en los ensayos, para que todo el mundo los conociera. El resultado fue maravilloso. Cada día surgían cosas nuevas, uno a otros se iban sugiriendo detalles, historias, conflictos. Las lecturas eran cada vez más enriquecedoras. Creo que sin ninguna duda la etapa más fructífera en el montaje de una obra de teatro, tanto para el director como para su elenco, es el trabajo de mesa. En él se van descubriendo, desentrañando y plasmando todos los conflictos, las emociones, la vida de cada personaje. Los artistas van memorizando poco a poco hasta que llega el momento en que cada quien necesita moverse. Y eso se nota cuando ya no les gusta leer sentados, se paran, caminan. En ese instante uno dice: "Mañana comenzamos a mover la obra". Lamentablemente, por extrañas circunstancias, cada vez hay menos trabajos de mesa, se llega prácticamente al escenario sin discutir, sin hablar, sin plantear ideas. Eso es un camino seguro al fracaso, al desastre. Es fundamental el trabajo de mesa. He comprobado, con mucha tristeza, que para algunos directores, informar cómo será su puesta, su escenografía, los efectos que utilizará, etcétera, se ha vuelto más importante que dirigir a sus artistas y ayudarlos a encontrar su personaje.

Los personajes del baño de damas

El elenco seleccionado y mi propuesta de dirección, así como el trabajo de texto con todos los artistas nos fueron llevando a la transformación de cada uno de los personajes. El primer tropiezo lo tuve con *Carmen Antonia*, la encargada de limpiar y cuidar el baño. En el original es mucho más joven que la actriz que yo quería para el papel. Eso nos llevó a plantearnos desde el comienzo su relación con Flor, que sí debe ser menor de edad, para poder hablar del tema del embarazo precoz. Pero evidentemente, si era su madre, se hacía muy poco creíble. Por lo tanto, la transformamos en su abuela, quien obviamente la había criado por ausencia de su verdadera madre, de quien se habla más adelante y se hace una pequeña referencia al abandono, para justificar el hecho. Caso muy común en Venezuela. Luego, los personajes de *Mariluz y Amanda*, los fusionamos en uno solo: *Mariluz*, quien hablaba todo el tiempo por celular. La perfecta secretaria de la Asamblea, la "metomentodo", la que para todo tiene una solución y la que obviamente conoce al diputado, jugando un papel muy importante en el final cuando éste entra en escena. *Dilka y Marinés* venían acompañadas de otro personaje Shirley, que realmente no aportaba nada y que tampoco figuraba en la primera versión del autor, por lo tanto sus textos los compartimos entre ellas dos.

El tema del bisexualismo, se trató, como ya he dicho, con el rigor y la profundidad necesaria, siendo maravillosos los aportes realizados por las dos actrices. De igual forma, cuando se encuentran con *Aurora* y hablan del aborto, sugirieron datos importantes sobre cómo enfrentar legalmente un embarazo no deseado. A donde recurrir. Señalando a su vez el profundo dolor que deja en la madre, el hecho de practicarlo, sobre todo cuando se hace clandestinamente. También con ellas se trató el tema de la droga, sin hacer de esto un conflicto, sino como algo que siempre sucede en estos sitios. De igual manera, cuando *Dilka* amenaza a *Carmen Antonia,* diciéndole que ella es hija de un militar, recibe de ésta una respuesta que provoca la hilaridad en el público, restándole importancia a la amenaza. Otro personaje al que debíamos trabajar mucho es a *Cloe*, la actriz y cantante famosa en televisión. En esta época, descubrir en un lugar público a una estrella televisiva, no causa demasiado interés, pero sin embargo se dejó como motivación para tocar otros temas. Lo que si eliminamos por completo fue el desnudo y todo tipo de grosería complaciente que sentíamos estaban puestas solo para generar risas fáciles en el público. Quizá cuando se estrenó la pieza, un desnudo podría ser impactante. Hoy en día no causa ninguna impresión. Por otra parte, yo como director no soy partidario

de los desnudos, sino cuando se hacen imprescindibles en el montaje, y sobre todo que sean conceptualmente artísticos, libres de toda vulgaridad y chabacanería. Es necesario proteger al artista, no podemos olvidarnos que se trata de momentos demasiado íntimos. Nada de eso nos interesó. El teatro ha madurado y el público también, nunca debemos subestimar la inteligencia de los espectadores. Ellos saben mucho más de lo que uno como artista cree. Por lo tanto *Cloe* era un ser humano como cualquiera, con su carácter, su soberbia, su ego subido, pero en el fondo una mujer más de ese extraño universo que es un Baño de Damas. Se hicieron aportes muy importantes sobre la cirugía plástica, los implantes de senos, las inyecciones de botox, que señalaban los perjuicios de los mismos y la importancia de aceptar la edad de cada quien y como cuidarse para tener excelente salud. Aprovechando que la actriz que iba a hacer este personaje a su vez es cantante, se utilizó una canción de ella, para que en el momento del show, el travesti cantara junto con ella.

Muy interesante fue la creación del personaje de *Fabiana,* otra madre, que por su formación, por su edad, por su clase social, asumía el rol de madre de forma muy diferente al de *Carmen Antonia*. Eso queríamos que quedara claro, aunque en esencia ambas son madres y se parecen. Pero su supuesta liberalidad, su aparente independencia se ve modificada ante el peligro de muerte. Era muy bueno que el espectador tuviera dos visiones de cómo se educa, cómo se es madre, sobre todo cuando la ausencia paterna se ve tan remarcada. En el caso particular de *Rolando*, el travesti, las modificaciones fueron muy grandes. Como ya he dicho, no queríamos un homosexual de cartón, amanerado, lleno de tics que solo sirvieran para provocar la risa del espectador. Necesitábamos darle carne, fuerza y respeto a la igualdad de géneros. Se le quitaron todos los gestos afeminados, incluso en el momento en que entra el *Diputado López* a escena, se lo llevó a un enfrentamiento de hombre a hombre. Y lo más importante, decidimos que él era mujer en su vida diaria y que cuando imitaba a Cloe en el bar, lo hacía como mujer, que su travestismo era ser mesonero, pues era su manera de ganarse la vida. Todo esto nos llevó a crear una historia mucho más rica y productiva. Respeto y tolerancia fueron los indicadores que no permitieron que nos desviáramos de nuestros objetivos. En el caso de *Aurora*, teníamos dos elementos muy importantes a trabajar: su embarazo y posible aborto, como así también su borrachera. Ambos temas muy complicados y muy difíciles. Sumado a esto su relación con los hombres y fundamentalmente con su última pareja, el supuesto padre de su hijo: *Salvador*. Todos estos conflictos se mezclan en ella y se van desarrollando a lo largo de toda la obra. Su borrachera se mantiene durante todo el tiempo logrando por momentos, sobre todo en su encuentro con la actriz *Cloe*, situaciones de mucho humor. Pero era peligroso, ya que no podía ser una borrachera de cliché, era necesario trabajarla desde la absoluta organicidad. Fue un trabajo delicado, arduo y de mucho esfuerzo, ya que la actriz que interpretaba el papel, es abstemia. Por lo tanto, hubo que estudiar e investigar mucho sobre ello. Tampoco queríamos, como he dicho, una borracha deprimente, ordinaria y fuera de lugar.

Pero había algo que no podíamos perder en ningún momento: el humor. No debíamos olvidarnos que a pesar de la situación dramática de la obra, era una comedia. En principio nos costó entenderlo. No lo veíamos tanto así. Pero luego, a partir de su estreno nos dimos cuenta que la risa se generaba cuanto más dramático era el conflicto. Por ejemplo, todo el diálogo de *Flor* con *Carmen Antonia*, donde la muchachita cuenta primero la borrachera de su abuelo y como es trasladado el mismo al hospital con un principio de paro cardíaco y la reacción de Carmen Antonia ante este hecho cotidiano, provocaba risas

> CARMEN ANTONIA: …A mi marido, los fines de semana, siempre le reservan una camilla en emergencia, porque saben que llega seguro."

Luego que *Carmen Antonia* descubre que su nieta está embarazada, el cuento de la muchachita argumentando que solo fue por amor y que nunca hubo un hombre en su vida, que solo fueron muchachos, es muy

cruel. Pero se hace más cruel cuando uno oye las risas del público, identificados con un hecho social absolutamente cotidiano. El personaje de *Flor*, una menor de edad en ese Baño de Damas, es algo que ya desde la primera lectura impacta. Y por más que trataba de recordarla en los montajes anteriores no podía. Era como si no hubiera estado. Yo sí creo que el tema del embarazo precoz, de la adolescente ingenua, enamorada, que acepta el sexo como algo natural y que lo practica, al igual que otras compañeritas, desde muy temprana edad (Once años), es algo que debe impactarnos. Es algo que debe hacernos meditar, reflexionar y tomar conciencia sobre la educación en el hogar, sobre la calle y la escuela. Sobre todo la escuela. Y para nosotros, en esta nueva propuesta de montaje, fue el tema más álgido y contundente que quisimos tratar. No tuvimos reparo en señalarlo, en dejarlo cruel y descarnadamente a la vista del espectador. Otros dos personajes que aunque no son trascendentes en la historia, son absolutamente necesarios para el desarrollo de los conflictos individuales son *Nora y Viviana.* Ambas de vida común, sin conflictos, pero cuya amistad es invalorable, en el caso de *Nora* con *Valeri*a y en el de *Viviana* con *Aurora*. Valorizando la amistad y la solidaridad entre ellas.

Dejamos para el final a Valeria, quien vejada, maltratada, humillada por su marido, el famoso *Diputado López*, se niega a denunciarlo por miedo. Pero él la encuentra en la discoteca y entra al baño de damas a buscarla, pistola en mano. Es este diputado el típico macho cavernícola, corrupto, que no permite que alguien lo deje, que debe ser él quien mande, quien ordene, quien deje a la mujer. Orgullo de macho mal entendido. En ese baño se encuentra con un grupo de mujeres defensoras de ellas mismas, de su dignidad que ante la amenaza lo atacan y a golpes de zapatos, de puñetazos, de patadas acaban con su vida. Produciéndose también la violencia de género, pero esta vez contra el hombre. Justificado quizá, pero violencia al fin. Y creo que la violencia nunca debe estar justificada. Aunque la obra exige que se haga justicia con esa mujer, Valeria la cual se transforma en cruel ejemplo de tantas y tantas mujeres como ella y en su situación. Cosa extraña, siempre, absolutamente siempre, en todos los montajes que vi, el público aplaude, grita e insulta al *Diputado López*, aplaudiendo cuando muere. Yo, el día del estreno estaba muy ansioso por saber si esta reacción se iba a dar. Y si, sucedió exactamente igual que en todos los sitios donde vi representada la obra.

Empiezan los movimientos en el Baño de damas

Y llegó el día que íbamos a empezar a crear la planta de movimientos. Estaba presente todo el equipo de producción, el elenco y por supuesto el más importante: el escenógrafo. Extendió sus planos, nos fue explicando cada una de las cosas que había en el sitio y quedamos encantados. Había entendido perfectamente todas mis sugerencias. Estaba plenamente de acuerdo. No había paredes, ni escaleras, ni espejos, ni lavamanos, ni pocetas. Todo sucedía en una especie de salón previo, un lobby elegante, con telas transparentes donde estaban dibujadas mujeres en estilo Art decó. Al fondo unos mesones con sillas y unos marcos que simulaban espejos. Una abertura central con otra tela transparente donde se leía escrito con letra de molde, claramente y al revés, el título de la obra y a su vez el lugar donde se desarrollaba la obra: Baño de damas. Muy pocos muebles, además de las mesas y las sillas, un "puff" largo y la mesita rodante de la cuidadora del baño con los elementos necesarios: agua, pastillas, papel higiénico y otras cosas que se utilizarían con seguridad en la obra. Todos quedamos encantados y comenzamos a trabajar. No fue difícil. Las entradas y salidas al baño, que son muchísimas, estaban marcadas con el sonido de la discoteca que indicaba que se abría y cerraba la puerta. La boca del escenario simularía un gran espejo donde todas y cada una de ellas se mirarían, se retocarían y acomodarían peinados, vestidos y cualquier otro detalle que exigiera el personaje. La obra tiene un ritmo muy

particular y marca de entrada, desde el primer diálogo, el tipo de comedia que el espectador vendrá a ver. En el original, *Rolando* se está probando el vestido que usará esa noche en su show de travestismo. Pero como nosotros decidimos que él en la vida diaria era una mujer y se vestía de hombre para trabajar de mesonero en la discoteca, empezamos la escena con él llegando de la calle, vestido con ropa normal de mujer y corriendo porque se está orinando, mientras *Carmen Antonia,* da el último coletazo al piso. Todo esto nos dio enormes posibilidades para el juego teatral, permitiendo un desenvolvimiento más amplio en la creación y relación de los personajes. Luego, van entrando poco a poco cada una de las mujeres, exponiendo su conflicto. Es así como aparecen *Valeria y Nora*, que introducen el tema de la violencia del esposo de *Valeria*, sin que se sepa que es el punto principal que irá fluyendo a lo largo de la obra y que llevará al desenlace final. Y así van apareciendo en escena los personajes que irán armando la trama. Algunas salen, luego regresan, tocando temas de interés que irán desarrollando paulatinamente.

El clímax comienza a perfilarse con la entrada de *Cloe* y el reconocimiento por parte de todas y, sobre todo de *Rolando* quien loco de contento convence a *Carmen Antonia* para realizar allí mismo, en el Baño de Damas, un show donde él dobla a *Cloe*, su estrella favorita. A regañadientes, *Carmen Antonia*, acepta y comienzan los preparativos del show. En ese momento hace su aparición su nieta, *Flor,* que asombrada, sin dejar de admirar cada una de las paredes, espejos, muebles que hay en el baño, va contando que su abuelo, el esposo de *Carmen Antonia*, acaba de sufrir un infarto y está en el hospital. En medio de este drama, *Aurora*, pone en evidencia el embarazo de *Flor*. El nudo climático va tejiéndose cada vez más fuerte. *Carmen Antonia,* resiste las dos noticias y con toda la fuerza de una madraza enfrenta ambos temas. Pero aún hay más, ya que antes de comenzar la actuación de *Rolando, Cloe* da una clase magistral con ejercicios incluidos para fortalecer los senos. Llega *Rolando*, se preparan todas para verlo cantar, *Cloe* decide acompañarlo y en medio de show, entra *Valeria* seguida de *Nora* gritando y golpeada por su esposo, que se encuentra en la discoteca. Se paraliza todo. Todos los personajes están en escena, gritos, amenazas y la entrada, pistola en mano, del *Diputado López*, que viene a buscar a su mujer. Algunas como *Mariluz y Aurora*, se le enfrentan, también *Rolando*, pero a todos rechaza a golpes. Arrastra a su mujer con intenciones de sacarla del lugar, pero ella resiste y cae el suelo. Él intenta, falsamente, pedirle perdón, pero sigue amenazándola con la pistola. *Carmen Antonia* quiere sacarlo del baño diciendo que allí no puede estar ya que es un baño de damas, pero el *Diputado López* la agrede verbalmente. Momento que aprovecha Fabiana para quitarle el arma y tumbarlo al suelo. Y ahí todas las mujeres lo golpean y lo patean hasta matarlo. Cuando se dan cuenta, comienzan a salir una a una asustadas dejando sola a *Carmen Antonia* como responsable del espacio y como único testigo junto a su nieta *Flor* del drama cruel que se acaba de desarrollar en su espacio de trabajo.

Conclusiones a la salida del baño de damas

Una obra memorable, extraordinaria; un texto maravilloso y unos personajes creados a partir de diferentes realidades del universo femenino. Debo reconocer que ha sido una de las experiencias más enriquecedoras en mi trajín como director de teatro. Me preguntaba cada día que pensaría Rodolfo de lo que estaba haciendo y como lo iba resolviendo. Aún hoy me pregunto, que me hubiera dicho el día del estreno. Conociéndolo, estoy casi seguro que le hubiera gustado. Se hubiera sorprendido y hubiera descubierto cosas que ni él mismo se imaginó que dijo en su texto. Yo me siento verdaderamente orgulloso y satisfecho. Conté con un texto increíble, con una producción de primer orden y con un conjunto de actrices y actores que espero poder repetir alguna vez, en otro montaje. Ha pasado más de un año y recuerdo cada ensayo, cada conversación,

cada aporte como si fuera hecho en este mismo instante. Desde su estreno hasta el día de hoy, fueron muchas las funciones, muchos los espectadores y muchos los aplausos que recibimos todos y cada uno de nosotros



Obra: Gracias Doctor José Gregorio Hernández
y Virgen de Coromoto por los favores recibidos. Año: 1979
Foto: Miguel Gracia

Ángeles en la Dramaturgia de Rodolfo Santana

Juan Ramón Pérez
Ensayo ganador del 2° lugar en la Categoria <<amplia trayectoria>>
del Consurso de ensayos sobre Teatro (CNT:2017)

"Confieso a estas alturas de mis primeros 50 años que los ángeles y todo lo que les atañe constituyen un factor importante en mi vida (...) Podría contar muchas más cosas sobre estos seres asombrosos, que por lo demás figuran en muchas de mis obras"
Rodolfo Santana
(Entrevista concedida a Edgar A. Moreno Uribe para el libro *Rodolfo como es Santana*)

La obra dramática de Rodolfo Santana está llena de ángeles. En algunas de su casi centenar de piezas escritas estos seres espirituales aparecen como mencionados o sencillamente referenciados; en otras obras, ciertos personajes adquieren o muestran funciones o comportamientos atribuidos a los ángeles; pero es en su obra *Ángel perdido en la Ciudad Hostil* donde este personaje se muestra tal cual. Lejos está Rodolfo Santana de un tratamiento religioso de ese tópico, muy al contrario, es su abordaje de las temáticas sociales que marcaron toda su trayectoria lo que lo lleva a emplear este tipo de recurso. Este pequeño ensayo se plantea un análisis de la presencia de los ángeles en la dramaturgia de Rodolfo Santana permitiéndose desarrollar la tesis de que tal personaje en esas obras es realmente la personificación del mismo autor (o su voz dramática) que ha emergido a desplegar furiosa y desesperadamente una solución final, una especie de apocalipsis personal, un borrón y cuenta nueva a una sociedad que incluso avanzando parece retroceder, un final definitivo a los problemas sociales que tanto le angustiaban y que da motivo a la aparición, quizá irremediable, de un ángel vengador con todas las ansiedades del autor.

El Capítulo 1 de este ensayo es un pequeño muestrario o catálogo de los diferentes tipos de ángeles que existen según la Angelología, una rama de la Teología que se encarga del estudio de estos seres. Por supuesto, este capítulo puede ser saltado por el lector ya que a fin de cuentas el concepto de ángel empleado por Rodolfo Santana es el tradicional ente portador del bien o del mal que casi todos asimilamos de la religión judeo-cristiana.

El Capítulo 2 es un sucinto marco teórico general referido a la dramaturgia, ese arte de crear o inventar historias que serán representadas.

El Capítulo 3 enumera rápidamente algunas de las obras de Rodolfo Santana que mencionan o refieren a los ángeles.

El Capítulo 4 abordamos el tema de la Dramaturgia y su relación con la realidad. Se trata de una reflexión sobre los procesos creativos con asomo a su visión psicológica.

El Capítulo 5 analiza el empleo del Ángel Vengador en la obra de Rodolfo Santana como recurso último y desesperado.

Aclaramos finalmente que estas letras sencillas no pretenden ninguna erudición académica, sólo intentan una aproximación personal y elemental desde la perspectiva de simple lector y gran admirador (apasionado, eso sí) de la obra dramatúrgica de Rodolfo Santana. Que nuestros ángeles de la guarda, pues, nos acompañen.

1.- Ángeles ¿Quiénes son?

Ángel (del latín angelus, y éste del griego αγγελος, aggelos, 'mensajero') es un espíritu celestial criado por Dios para su ministerio, considerado como emisario o intermediario con la humanidad. También puede actuar como guardián protector, como guerrero celestial e incluso como poder cósmico[1]. Los ángeles son seres espirituales propios de la tradición judeo-cristiana, aunque no exclusivos pues textos milenarios como los de los sumerios, los egipcios, los persas y los hindúes también mencionan seres similares a los ángeles o con sus características. En el Antiguo y el Nuevo Testamento[2] los ángeles son referidos por lo menos un centenar de veces ejerciendo diversas funciones según su lugar en la estricta jerarquía celestial aunque casi siempre como portavoces o mensajeros de Dios y en algunos casos específicos a realizar milagros en su nombre. Los libros bíblicos de Lucas, Mateo y Juan los definen como espíritus invisibles "sin carne ni hueso"; los ángeles fieles viven en el cielo y tienen acceso directo a Dios. La Biblia también se refiere a ellos como seres que asumen formas similares a varones humanos para "llevar a cabo misiones divinas en la Tierra y una vez cumplidas, recuperan su cuerpo espiritual"[3]. Realmente no son hombres ni mujeres pues no tienen género; tienen también su propio lenguaje aunque usan el de los hombres para comunicarse con ellos.

Según el apocalipsis, alrededor del trono de Dios hay "miríadas de miríadas" de ángeles, "diez mil veces decenas de miles" que tomado literalmente puede significar que existen cientos de millones y pueden desplazarse a velocidades muy superiores a las conocidas en el mundo físico. En el libro de Judas se lee que fueron creados con personalidad propia y con libertad de elección, así que tienen albedrío para hacer lo que consideren correcto o lo incorrecto. Esto hace difusa la línea divisoria entre un ángel "bueno" y un ángel "malo" (ángel caído o demonio). También tienen una jerarquía o clasificación. Algunos patriarcas de la Iglesia (San Ambrosio, San Jerónimo, Dionisio Areopagita, y Tomás de Aquino, entre otros) desarrollaron dentro de la teología una rama llamada angelología que estableció tres jerarquías de ángeles según su cercanía a Dios, cada una integrada por tres coros[4].

Una primera jerarquía estaría compuesta por los Serafines, Querubines y Tronos:
• Los **Serafines** (en hebreo, 'ardientes') tienen una posición muy elevada entre los ángeles debido a sus altos privilegios pues sirven directamente alrededor del trono de Dios. En especial, están dotados de amor y se les asocia con la luz, el ardor y la pureza. Son los ángeles que llenan el cielo de música, son parte o esencia del propio Dios; son también los llamados a tocar las trompetas

1 Biblioteca Digital MICROSOFT ENCARTA 2009. Microsoft Corporation
2 La Biblia, Versión Digital Comentada: www.informatica.com.ar
3 Revista ATALAYA N° 5: "La Verdad sobre los Ángeles" Septiembre, 2017.
4 TORRES, Tanya: www.GuíadeAbout.com

cuando llegue la anunciada hora del Juicio Final. El profeta hebreo Isaías en el Antiguo Testamento los representa en la iconografía religiosa como seres con tres pares de alas.
• Por su parte, **los Querubines** (en hebreo, querubeo, "próximo") son ángeles de alto rango y se encargan de tareas especiales asignadas por Dios. En el Génesis, Dios situó a los querubines en el lado oriental del Edén para impedir que los humanos volvieran a entrar al jardín después del pecado original y accedieran nuevamente al árbol de la vida. A diferencia de los ángeles que son antropomórficos o semi-humanos, los querubines son zoomórficos o semi-animales. Su trabajo es llenar el universo de sabiduría y amor. Se les visualiza en conjunto como si fueran una especie de carruaje o transporte.
• Los **Tronos**, por su parte y como lo dice su nombre, sostienen el trono de Dios y transmiten su voluntad a las demás jerarquías. Tienen en sus manos la estricta labor de hacer cumplir las leyes divinas.

La segunda jerarquía estaría compuesta por las Dominaciones, las Virtudes y las Potestades:
• Las **Dominaciones** son así llamadas porque dominan sobre todas las órdenes angélicas, son encargados de asignar labores a los ángeles más jóvenes.
• Las **Virtudes** son los encargados de conceder milagros. Se les asocia con la virgen María; en el arte, muchas veces llevan flores o símbolos de María.
• Las **Potestades** se encuentran en nuestra realidad cotidiana y se le llama *"custodias de las fronteras"* porque vigilan los márgenes entre el mundo espiritual y el físico.

Una tercera jerarquía estaría compuesta por los Principados los Arcángeles y los Ángeles en sí:
• Los **Principiados** son los ángeles de la belleza, son los encargados de proteger las ciudades y los países.
• Los **Arcángeles**, por su parte, son considerados los mensajeros por excelencia, los portavoces de Dios. Los más populares son Miguel, Gabriel y Rafael.

El Arcángel Miguel figura como el jefe de los ángeles y es el ángel guardián de Israel; su numeroso contingente armado logró derrotar al arcángel rebelde Lucifer y enviarlo definitivamente al infierno; en el arte se le conoce blandiendo una espada contra un dragón enfurecido.

El Arcángel Gabriel es uno de los más famosos en el judaísmo y el cristianismo, es el heraldo celestial que reaparece para revelar la voluntad de Dios. En el Antiguo Testamento, interpreta la visión al profeta del carnero y del macho cabrío y explica la profecía de los 490 años de la duración del exilio de Jerusalén; en el Nuevo Testamento anuncia a Zacarías el nacimiento de su hijo, que estaba destinado a ser conocido como Juan el Bautista, y a María que sería la madre de Cristo. También es hábil un políglota que enseñó a José las 70 lenguas que llegaron a hablarse en la construcción de la torre de Babel. En arte se le representa casi siempre portando un lirio, la flor de María en la Anunciación, o la trompeta que sonará para anunciar la segunda venida de Cristo.
• Finalmente y para efecto de esta ponencia tenemos a los **Ángeles**; son "los seres celestiales más cercanos a los humanos porque los vigilan en todo momento y se encargan de ayudarlos y protegerlos[5]. Los ángeles de la guarda o custodios son los protectores de las almas individuales. Ayudan en las necesidades y acompañan a los hombres durante toda la vida y más allá. Los ángeles de la guarda se interpretan de los siguientes versos en Mateo 18:10:

> *"Miren que no menosprecien a uno de estos pequeños porque les digo que en el cielo los ángeles de ellos contemplan siempre el rostro de mi Padre celestial".*

Un ángel caído, por su parte, es un ángel que ha sido expulsado del cielo por desobedecer o rebelarse contra Dios. El más popular es Satanás. Otros tantos aparecen en los llamados textos apócrifos y en el libro del Génesis. Una novedosa Angelología llamada "de la nueva era" un tanto más "comercial" asigna nuevas

5 TORRES, Tanya: www.GuíadeAbout.com

características a los ángeles: tienen nombres, responden a las invocaciones, a colores, elementos, piedras, astros y otras manifestaciones físicas. Además, pueden comunicarse por distintos medios.

Armados de estas premisas "divinas y angelicales" entremos ahora de lleno a la obra de Rodolfo Santana y a la presencia de estos seres espirituales[6].

2.- Ángeles y más ángeles

La obra dramática de Rodolfo Santana está habitada por ángeles. Como anotamos en la introducción, en varias de sus piezas estos seres son nombrados o referenciados, en otras obras aparecen difuminados o enmascarados en el ropaje de ciertos personajes que ejercen las funciones celestiales de esos entes mientras que en un tercer caso aparecen abiertamente como personajes actuantes, tal es el caso de *Ángel Perdido en la Ciudad Hostil,* una obra cardinal, a nuestro juicio, para entender la dimensión del manejo que Santana hace de estos entes y en general de su propia lucha de vida.

Empecemos primero por decir que toda obra de teatro es la materialización ficcionada y por escrito de los propósitos conscientes o inconscientes de un autor que encuentra en esta vía, en este arte u oficio, la manera de mostrar sus opiniones que necesariamente van henchidos de toda una carga vivencial y por supuesto de su carga política e ideológica, esté consciente o no el autor de ello. Esto es, una pieza de teatro es un punto de vista de un escritor sobre un tema cualquiera. En ese escribir, el autor confecciona y desarrolla personajes para mostrar las tesis de lo que desea presentar. Va posicionando a estos personajes en situaciones específicas, que también inventa, en una especie de tramado o plantilla escénica de manera tal que mientras los personajes van confrontándose entre ellos, cada uno desde su decir y desde su hacer, el espectador va "deduciendo" el mensaje que se quiere mostrar desde los parlamentos y argumentos de dos o más caras del debate planteado. Tradicionalmente todo autor muestra una dualidad indisoluble: por un lado es un pequeño Dios que mueve y controla a su antojo todas las piezas y situaciones planificadas en su obra; ya armado el embrollo asume ahora el papel de por otro lado es un espectador privilegiado viendo lo que ocurre. Obviamente el autor siempre tiene su "propia opinión" sobre cada situación planteada, su propio parecer personal sobre el asunto debatido por los personajes que no siempre, o más bien, nunca es "neutral" porque toda obra de teatro es en esencia un relato INTENCIONADO, es decir, una obra de teatro se escribe "para algo". El arte de escribir una pieza de teatro, se dice, es tratar de mantener oculto en lo posible esa opinión del autor, esa "voz del dramaturgo" que siempre lucha por salir. Cuando el autor "decide" dejar de ser un espectador privilegiado y pasar a ser nuevamente un pequeño Dios para cambiar las cosas en "su mundo" para adecuarlas a su parecer vienen los problemas para la obra. Si eso ocurre, si la voz del autor se revela, se ven "las costuras" y la obra degenera en panfleto propagandístico pues el espectador "descubre" que el autor lo ha "engañado" usando el teatro para intentar imponerle una verdad, "su" verdad. Y es que el espectador siente cierto placer en "descubrir" una verdad a través de los argumentos que los personajes le van entregando mientras transcurre la obra. Esta verdad la acepta aún cuando en el fondo no entienda o conceda de manera cómplice que la misma ya viene "procesada" por el autor.

Nuestra tesis en este trabajo, ANGELES EN LA DRAMATURGIA DE RODOLFO SANTANA, es que el autor utiliza el recurso de los ángeles a lo largo de su extensa obra dramática para mostrar y, al final para imponer, su propia voz. Es Rodolfo Santana, decimos, como autor, como pequeño Dios, como espectador externo y privilegiado, quien va viendo la necesidad inevitable de imponer "su orden" como ser superior ante unos personajes, sus propios personajes, que no son capaces de marchar más allá. Y no significa que estos seres ficcionales de las obras de Santana estén mal concebidos

6 Salvo se indique lo contrario, los textos citados de las obras de Rodolfo Santana provienen de su página en internet www.rodolfosantanasala.com

o los argumentos estén mal estructurados. Se trata de que las dimensiones secretas del problema planteado en el fondo de la obra rebasa las propias cualidades de los personajes. Así, la presencia de los ángeles en la obra de Rodolfo Santana no son más que una especie de gran "deus ex machina"[7], de una rendición del autor ante la inconmensurable dimensión del problema. Es un desespero creativo, un desespero personal que "patea la mesa", una sensación de inutilidad de estar perdiendo una guerra de largo aliento mucho tiempo luchada y luego de una evaluación de fuerzas descubrir que el "enemigo" es no solamente numéricamente superior sino que esgrime nuevas armas más poderosas cada vez. De ahí salen esas "soluciones angelicales", ese recurrir a fuerzas sobrehumanas para enfrentar un descomunal asalto final en ciernes.

3.- Enumerando ángeles

Haremos a partir de aquí una enumeración cronológica y comentada, un tanto rápida, de algunas obras donde esos seres aparecen. El lector probablemente notará que tal vez algunas obras aquí nombradas no son necesariamente las más representativas o conocidas del autor, esto es porque la escogencia se hizo en base al estricto nombramiento de los ángeles. Más adelante, en otras referencias, se trata la presencia de Ángeles entendidos como personajes que en contexto hacen sus funciones.

1. En la obra **Nuestro Padre Drácula**[8], Carlo y Julia dilucidan sobre quién es realmente el Señor Tobías, el nuevo amigo y probable socio de Mami: *"puede ser un ángel o un demonio y debemos estar prevenidos",* adelantan en ese estrecho abanico de probabilidades que brinda el criterio del bien y el mal. Más adelante, ya conocido y catalogado el personaje, y sabiendo que es un vampiro, hacen un plan para liquidarlo mientras duerme. Pero Mami lo ve con ternura y se atreve a compararlo con un angelito (nueva referencia al bien y al mal). Carlo trata de hacer que Mami entre en razón indicándole que se trata sencillamente de un demonio, es decir, un ángel malo. Mami insiste:

—Lo sé, pero no me negarán que se ve tierno".

2. En **Barbarroja**[9] , en la costa, en medio de piratas formando columna militar, Pequeño Juan, con un gran pergamino y las llaves de la ciudad en mano y flanqueado por un sacerdote vestido en galas recibe alborozado a Barbarroja Roosevelt pronunciando estas palabras: *"¡Cuando nuestra República se encontraba en el caos he aquí que llegas a nuestras costas como un ángel salvador!"* El pueblo secunda con airados vítores y el sacerdote remata cantando: *"El Enviado por el constructor del universo".*

Varias páginas y varios crímenes sangrientos más adelante, White y Black (nuevamente el autor muestra la simbología de lo bueno y lo malo a través de los colores blanco y negro) comen en una taberna.

De pronto, White parece tener un destello de conciencia sobre los crímenes cometidos por Barbarroja pero es rápidamente recriminado por Black: *"Me enfurece tu idealismo (...) Quieres ser un ángel guardián, y eso no es posible..."*

El ángel rebelde o ángel caído llama a su redil al ángel blanco que pretende retomar el camino del "bien".

3. En **Tarántula**[10] varios dibujos son mostrados a la multitud seguidora de la secta satánica «los Hijos de Moloch» para remarcar la malignidad: Moloch es mostrado en el dibujo aguijoneando el mundo con su cola, atravesando y asesinando con su lanza al Arcángel

7 Deus ex machina: expresión latina que significa «dios de la máquina», Originaria del teatro griego y ro-mano, ocurre cuando una grúa (machina) introduce una deidad (deus) proveniente de fuera del escena-rio para resolver una situación. Actualmente es utilizada para referirse a un elemento externo que resuelve una historia sin seguir su lógica interna.
8 Escrita en 1968.

9 Escrita en 1969.
10 Escrita en 1971, revisada en 2008.

Gabriel, una visión invertida de la tradicional iconografía suficientemente difundida del Arcángel sometiendo dragones y demonios con su espada.

4. "¿Somos ángeles caídos acaso?" pregunta Augusto, un ex general de 85 años en la obra **Los Ancianos**[11]

—"Fuimos protagonistas de sucesos horribles, vertimos sangre, fuimos injustos, ambiciosos, pero la condición humana tenía su oportunidad (...) ¡Búscala en laratoneras, bajo las piedras! ¡No la encontrarás!"

Vemos aquí una especie de ángeles caídos, como ellos mismos se denominan, lamentándose quizá de su derrota o futuro.

5. *"Me dan ganas de salir a la calle. (...) ¡Azotar a los diputados en las nalgas mientras aprueban leyes que favorecen a los oligopolios..."* dice Iván en *Nunca entregues corazón a una muñeca sueca* [12]

—"No... No entenderían. Esta es una sociedad hipócrita. No como en Suecia, donde los ministros casi son arcángeles y el sexo es la cosa más natural del mundo...."

En esta obra ya se asoma una necesidad de que un ángel vengador ponga «en cintura» al mundo conocido, que un ser sobrenatural y todopoderoso que ponga «orden» en un mundo que parece haberse salido de su cauce, que parece haber rebasado las posibilidades físicas y mortales de los personajes en las obras.

Aquí de Santana se prefigura vagamente el argumento que será desarrollado más adelante en obra **Un Ángel perdido en la ciudad hostil.**

6. En **Rock para una abuela virgen**[13] un trombonista borracho, cual serafín terrenal, toca justamente las notas mágicas que hacen que Antonieta resucite en un cuerpo de 18 años generando un caos en el cielo pues todas las almas quieren una resurrección, una segunda oportunidad sobre la Tierra. Un Arcángel es enviado a tratar de negociar y convencer a Antonieta de que se suicide para acabar con el caos celestial. Esta es la primera obra de Santana donde un ángel (en este caso un arcángel) aparece como personaje y no como referencia.

7. En **Encuentro en el parque peligroso**[14] Pedro intenta «asustar» a Ana con un ángel vagabundo y asesino:

"Lo cierto es que circula el rumor de un ángel, con alas y aura en la cabeza, matando gente en este parque con una espada luminosa..."

"Es el lugar favorito del ángel asesino", insiste Pedro ante la incredulidad de Ana que piensa lógica y racionalmente que el tal asesino es más bien un *"paranoico con una linterna".*

8. **Rumba cliente sobre el muro de Berlín**[15] **y Obra para dormir al público**[16] son las únicas piezas de Rodolfo Santana donde un personaje se llama Ángel.

En la escenografía sugerida por Santana para esta última pieza se habla de *"una plataforma pequeña, un escritorio con libros. Tras el escritorio se ve un ángel dibujado en un papel grande. Es un ángel hermoso. Bajo el dibujo hay otros papeles, de distintos ángeles".* Aparte de eso, ángeles silenciosos se pasean oníricamente (como todo el contexto de la obra) por la escena.

9. Finalmente llegamos a la obra **Ángel Perdido en la Ciudad Hostil**[17] donde el personaje del ángel aparece no solamente en todo su esplendor de rol protagónico sino con características demoledoras, omnipresentes y poderosas. Rodolfo Santana resume así su propia obra:

Jaffael es, un ángel que cae en una ciudad. No se explica cómo, pero comienza a deambular por las calles

11 Escrita en 1971.

12 Escrita en 1979, revisada en 1997.

13 Escrita en 1984 con el nombre de "Primer día de resurrección"

14 Escrita en 1988.

15 Escrita en 1987.

16 Escrita en 1991

17 Escrita entre 1989 y 1990, sometida a unas 10 revisiones según confesó el propio autor cuando la obra ganó el premio "Casa de las Américas" en el 2003 en La Habana.

con aspecto humano muy atildado. La condición del hombre le llama poderosamente la atención y se dedica, lleno de curiosidad, a vivir la experiencia humana. Lo que no sabe Jaffael es que su presencia ejerce un

poderoso influjo en los humanos que le rodean, que son muchos ya que se dedica con empeño de turista a comer en restoranes y asistir a todo evento donde contemple gente.[18]

Complementa la sinopsis de abreboca la contratapa de la edición de Monte Ávila Latinoamericana[19]:

Es esta una obra aguda, seductora y admirable en la que la corrupción y la iniquidad en una ciudad, son reveladas por la presencia de un emisario divino con apariencia humana, de nombre bíblico Jaffael, quien con su presencia revuelve las más oscuras fisuras de la conciencia humana. Parlamentarios, dueños de medios de comunicación, militares de alto rango, entre otros, se ven a sí mismos y, tratando de espiar sus culpas, denuncian sus propios delitos, con lo que provocan grandes conflictos en la comunidad. Para contener la influencia de este ángel y, en última instancia, eliminarlo, dos personajes —Macedonio y Daniel— se dedican a perseguirlo, pero Jaffael logra escapar de esa ciudad posible en cualquier país latinoamericano.

El Ángel Jaffael es quizá el personaje al que Santana le ha otorgado mayor poder en todas sus obras al punto de coquetear peligrosamente con el recurso dramático del "deus ex machina". Pero es que la situación parece ameritarlo: *"La justicia terrena, la de los hombres ya no alcanza ante tanta iniquidad, tanta corrupción, tanto olvido, tanta maldad sutilizada a través de los mecanismos de auto-justificación"* dice el crítico teatral Carlos E. Herrera en Santana: un autor, una permanencia, el texto que sirve de presentación al libro arriba citado.

Mario Morenza[20] argumenta por su parte:

*"**Ángel perdido en la ciudad hostil,** sostiene la consumación humana, la desaparición de la faz de la tierra como solución al caos universal. El orden en la Tierra ya sólo puede ser establecido por un ángel vengador de la estirpe de Jaffael". "Rodolfo Santana lleva al límite su aversión hacia esta estirpe de inciviles ciudadanos, aquí el mal es aniquilado. Los dueños de televisoras, los dueños de empresas y explotadores profesionales por antonomasia, los políticos corruptos y banqueros timadores son castigados. **Ángel perdido en la ciudad hostil** se postula como el apocalipsis para ese sector de la sociedad criticado y aguijoneado por Santana"*

Algunos *"aletazos"* de este ángel en la ciudad dan cuenta del nuevo aire que se respira en la población: *"una fuerza benéfica inundó la ciudad", "el crimen se fue de vacaciones", "el aire era liviano", "en la calle la gente regalaba sonrisas", "me quedé atrapado en un sueño que vale toda la vida", "se me quitaron algunos odios".*

Tal vez consciente del extraordinario poder aniquilador (y hasta sobrenatural) de su angelical personaje, Rodolfo Santana le otorga un balance dándole a la vez la debilidad de la inocencia (no sabe quién es, duda si lo enviaron y para qué o si es un "*ángel caído*" —*Soy un ignorante*— le confiesa a Ámbar), la desorientación del poder sin conciencia y la inminencia de lo efímero y perecedero del poder.

Al juntarse con los humanos, Jaffael corre el riesgo de transformarse irremediablemente en lo que viene a combatir.

Almejas en salsa, pata de cordero con ensalada de endivias, jazz, whisky de varios años, ensalada césar y los pimentones rellenos con champiñones son, entre otros, los placeres humanos que lo van acercando sin saberlo a su propia destrucción. Es herido por un balazo, adquiere la gripe y se enamora de Ámbar, la

18 SAVINELLI, Yubisay: Cuatro Dramaturgos venezolanos, s/ref.

19 SANTANA, Rodolfo: "Ángel Perdido en la Ciudad Hostil" Monte Ávila Editores Latinoamericana. Biblioteca Básica de Autores Venezolanos. Caracas, 2005. 132 pág.

20 MORENZA, MARIO: "Política con algo de historia y sexo en la obra Ángel Perdido en la Ciudad Hostil de Rodolfo Santana" Investigaciones literarias Anuario IIL N° 17 Diciembre de 2009 pág. 59 al 89 UCV.

hija de Macedonio, el hombre predestinado a matarlo. Macedonio sentencia el destino del ángel vengador leyendo desde un folleto antiguo los versos que habrán de destruirlo:

"Y los ángeles morirán antes de elevar las espadas.
De sus caras se borrará la soberbia.
La luz, el oro, la eternidad
corriendo en sus cuerpos leves dejará de ser"

Al final, la propia Ámbar acuchilla a Jaffael cuando éste amenaza agonizante a sus propios padres; su poder ya no es el mismo que al comienzo de la obra, ya "*limpió*" la ciudad, su misión ha concluido y por eso su vida debe concluir, está escrito, *"ya La Mirada no te protege"*, le dice Macedonio, ya es solo un desecho de Dios, el todo poderoso ángel es ahora una débil hoja al viento: *"Un suspiro, hasta un suspiro podía exterminarlo (...) el gesto de un dedo, una mirada deseándole la muerte...*"[21]

4.- Dramaturgia y realidad

Pero la presencia de los ángeles en la obra de Rodolfo Santana va más allá de una escueta enumeración de apariciones.

Como alegoría, siempre decimos que "una obra de teatro es siempre un árbol alto y frondoso sembrado en el terreno de la ficción". Y resulta que el terreno de la ficción está justo al lado del terreno de la realidad. Por eso, una obra puede ser sembrada en medio del terreno de la ficción (muy fantasiosa) pero hay otras obras que están sembradas o se desarrollan justo muy cerca de la línea fronteriza donde la realidad y a ficción se deslindan. Las ramas del árbol sembrado en la ficción crecen, traspasan los límites de la frontera e invaden el terreno de la realidad.

21 SANTANA, Rodolfo: "Ángel Perdido en la Ciudad Hostil" Monte Ávila Editores Latinoamericana. Pág. 119.

Como dramaturgo, uno nunca debe olvidarse dónde está sembrado realmente ese árbol y que las ramas que vemos desde este lado en la realidad solo son eso: ramas, sombras y hojas secas de un árbol que está en el terreno de la ficción.

Por otra parte, la realidad siempre resulta ser un drama mal escrito: tiene muchos personajes, muchos conflictos, muchas tramas paralelas, por lo general el final siempre es adverso y en todos los casos, despiadadamente irreversible.

El dramaturgo a veces pretende secretamente que su propia vida es un guion que escribe. Las consecuencias de todo choque con la realidad son casi siempre desagradables. No entender esto puede ser hasta doloroso. La realidad no obedece a ninguna de las leyes del drama aunque muy bien disimula que lo hace. De aquí vienen muchas frustraciones porque la realidad sencillamente nunca se comporta como uno quiere.

Los actores de teatro, por su parte, aprenden técnicas para salir de la ficción de sus personajes; los dramaturgos son casi siempre seres solitarios, generalmente, que no tienen estas técnicas salvavidas. Ese es el peligro que corre el dramaturgo: no saber diferenciar en un momento dado la realidad de la ficción. Parece banal, pero es más serio de lo que parece.

Escribimos para desahogar nuestras angustias, un poco para indicarle obstinadamente al mundo la forma de cómo NO debe marchar. Una obra es un llamado de atención, un grito desesperado del dramaturgo a la conciencia del mundo.

Nuestros personajes cumplen ese papel, hábilmente camuflado en las pieles de otro, el dramaturgo siempre aparece en escena con su discurso a veces ayudando al protagonista, dándole pie para socorrerlo en su lucha solitaria y testaruda, a veces soterrado, a veces descaradamente.

En una charla de Rodolfo Santana sobre por qué escriben los escritores, referida por Mónica Montañés[22], Santana esgrime cinco razones:

1. *"Porque me da la gana.*
2. *Porque me gusta.*
3. *Porque es lo que sé hacer*
4. *Porque tengo un ego tan grande que creo que tengo algo que decir y que lo demás tienen que oírme*
5. *Por una necesidad de utopía, porque creo que puedo hacer de mi país o del mundo un sitio mejor"*

Dice Philip Weissman en *La creatividad en el teatro*, un estudio psicoanalítico (citado por E.A. Moreno Uribe)[23]

> *"Las vidas creadoras de los dramaturgos y sus vidas personales están tan entrelazadas y son tan simbióticas que en ciertos aspectos de su naturaleza individual pueden ser mejor delineadas en sus obras".*

Todo parece residir en el buen manejo de su vida fantasiosa.

> *Cuando opté por abandonar los estudios y asumirme como escritor sabía que elegía un estadio de estudio diferenciado. Un tiempo de trabajo pertenecía estrictamente a mi oficio. Allí estaba mi capacidad creadora. Una imaginación me desbordada y durante años me mantuvo al filo de la locura. Pues imaginación es la facultad de construir mundos alternativos, guías posibles de hallazgo en medio de una realidad absolutamente fría y específica que, por lo regular, la niega.*
>
> *Mis grandes conflictos han derivado del manejo de la imaginación. Tanto que en 1978 inicié un estudio detenido de su composición para no volverme loco. En ese tiempo lo estaba, sin duda. Mantenía un estado de imaginación confrontante. Peleaba con un mundo que no era el gesto amable que esperaba. Mentaba la madre a los chóferes que se comían la luz de los semáforos y decía irresponsables a los peatones (...) Me enfrento, igual que todos los dramaturgos del mundo, a la inaudita aventura de escribir teatro en un mundo donde todo atenta contra él"* [24]

La comida, el sexo y muerte[25] son factores evidentes y siempre presentes en la obra de Santana. Pero la muerte prevalece: absolutamente en todas sus piezas no solo se menciona sino que se enfatiza. Su vida estuvo marcada por este signo. El psiquiatra venezolano Román Luis Márquez (citado por E.A. Moreno Uribe en su libro)[26] sostiene que:

> *Santana cree en el hombre y sus potencialidades, cree en la realidad fantástica y en los fenómenos de percepción inusuales. Lo atrae lo desconocido, el peligro, como si su energía proviniese de los enfrentamientos con la muerte. A raíz de tantas perdidas de seres queridos y los duelos respectivos se va conformando un trasfondo gris o depresivo en su discurso. La fatalidad y el destino forman parte de su cotidianidad. Es un ser dependiente, ingenuo, carece de malicia y está lleno de fantasías.* ***Es, pues, un niño fatal, peleando contra el establecimiento.***

De esta última frase puede deducirse un hilo conductor que a su vez enhebra todas sus obras, ésta es **la justicia**, la búsqueda de la misma y la lucha contra su antítesis, la injusticia.

La mayoría de las obras de Santana pueden leerse bajo esa óptica de la lucha de poderes por lograr la justicia: vemos así equiparados (porque Santana se encarga como dramaturgo de darles ese equilibrio, necesario en la verosimilitud dramática) dos sutilezas del poder: **el nominal y real.** El conflicto dramático se pasea cual péndulo serpenteante entre quien no lo tiene, quien sí y cómo lo ejerce. Tener conciencia o no de ese poder marca un poco el suspenso y la angustia del espectador.

22 MONTAÑES Mónica: "Dentro del caballo de Troya" Ponencia del 1er encuentro de Dramaturgos, Caracas

23 MORENO URIBE, Edgar A.: "Rodolfo como es Santana" Kairos Producciones. Caracas 1995 Pág. 91.

24 MORENO URIBE, Edgar A.: "Rodolfo como es Santana" Pág. 45.

25 En lo personal, una frase suya en un taller del CELARG me marcó hondamente por lo sencillo y real: "Siempre pensamos que la muerte es algo que viene de afuera, que nos verá en una calle, nos encontrará y nos atropellará. La muerte viene de adentro, vive con nosotros desde que nacemos y un día se decide y nos toma por asalto" (Notas personales del Taller de Dramaturgia con Rodolfo Santana CELARG 2005)

26 MORENO URIBE, Edgar A. "Rodolfo como es Santana": Pág. 97.

Veamos cómo refleja el asunto del poder y la justicia en **Barbarroja**[27]:

> *"Todo a la letrina. Se ve por encima lo que son. Respeto vuestro ron, pero lo demás no merece la pena, salvo El Dorado y el petróleo. No me importa que se desangren o lloren por sus ídolos; ¡El Imperio necesita colonizar y desde ahora considérense colonizados! Sonrían... ¡Sonrían! ¡En nombre del infierno y de su hijo el emperador Pecos Bill Primero, brazo fuerte del mundo. En nombre de nuestra justicia, nuestra igualdad, nuestra fraternidad, y por nuestros sagrados derechos, yo, «Barbarroja» Roosevelt, tomo posesión de esta tierra, de sus habitantes, riquezas, mares, tradiciones, y coloco todo ello a los pies sagrados de nuestro Emperador... ¡Mierda!"*

Notamos claramente los factores protagónicos de esta "justicia", el uno imponiéndose descaradamente contra otros que en actitud sumisa aceptan la imposición. Pero esta es una justicia maniquea, poco estilizada que luego tomará otras vertientes.

En **El Ordenanza**[28] dos supuestos hombres de poder se encuentran en la sala de espera de una entrevista para obtener un trabajo. Un ordenanza (recepcionista) aparentemente sin poder, es el que le marca las pautas y le induce, al final, a conductas impensadas a estos dos peleles de la arrogancia.

En **Tiránicus**[29] la balanza de poder entre tres personajes llamados Sábado, Domingo y Tiránicus (una especie de analogía entre AD y COPEI y Pérez Jiménez, respectivamente) juega ese mismo juego de quién tienen el poder y quién lo ejerce en realidad.

En **El Animador**[30] Carlos, el televidente furioso, secuestra a Marcelo Ginero, el Presidente del Canal 9, estación televisora, porque le pareció una injusticia *"la forma como terminó la novela 'Arráncame la vida'"*. No entiende Carlos por qué Matilde Romero "tenía que terminar como dueña de la fortuna de Luis Antúnez y el amor de Ricardo García".

> Por qué tuvo que matar a Luis Antúnez de esa forma siendo el personaje más prometedor de la novela. El hombre bueno que escala posiciones a base de esfuerzos y ¡paff!... se encuentra con la zorra de Matilde... Frívola, arruinada por la bebida y el juego y a punto de caer en la prostitución. Carne de burdel, ese era su destino si no se encuentra con el buenazo de Luis. ¡Y se casa con él! Y aparece Ricardo García en el capítulo catorce, escena segunda, después del comercial de la American Air Lines. Luis Antúnez, antes de conocer a Matilde Romero, poco después de graduarse de veterinario, expresó sus sanas intenciones de viajar a Londres para efectuar un postgrado con el célebre doctor Byron, experto en la cría de cerdos...

En esta obra, Marcelo Ginaro tiene el poder nominal desde el punto de vista del dinero o poder económico, pero es Carlos quien en la práctica lo ejerce conduciendo a Ginaro por los caminos que él quiere. Por supuesto, el detentor del poder nominal intenta estrategias de seducción para convencer o torcer los propósitos de Carlos. Éste finalmente se da cuenta de los engaños y ejecuta su sentencia inexorablemente.

En **La empresa perdona un momento de locura**[31] hay un juego más sutil de esta lucha de poderes. La Psicóloga (psicóloga al fin) entiende perfectamente la lucha de poderes planteada: ella, en representación del señor Mendoza, el dueño de la empresa, sabe que tiene el poder nominal, pero un obrero (Orlando Núñez), en las fronteras del desespero por sus múltiples frustraciones, ha traspasado la barrera de la paz laboral y se ha transformado es un vengador de sus compañeros, en un justiciero violento que no sabe que tiene el poder y la ha emprendido contra las maquinarias, lo más preciado de la empresa: es el poder real. Se teje así un "juego" donde se ponen en marcha todas las estrategias de seducción por parte del poder nominal, el espectador lo ve y quizá se asquee. Hábilmente, la Psicóloga intenta conducir al obrero por "el buen camino", someterlo a las

27 "Barbarroja" Pág. 33
28 Escrita en 1966, revisada en 2002
29 Escrita en 1968, revisada en 1987 y en 2001
30 Escrita en 1972.
31 Escrita en 1974

reglas, cuidándose siempre de que ese poder no estalle, que no tome consciencia de su potestad devastadora, la cual es paralizar (o destruir) toda la fábrica.

5.- El ángel vengador, el último recurso

Por su parte, Jaffael, en **Ángel Perdido en la ciudad Hostil** es *"desde esta arista de entendimiento, una especie de vengador no consciente; un vengador que aspirando el placer sensual de la humanidad crea y ejecuta un singular resarcimiento sobre lo más podrido y emblemático de una sociedad convulsa de injusticia"*[62]

Visto así, hay un secreto paralelismo entre Jaffael y Orlando Núñez. Ninguno de los dos está consciente de su poder real: Jaffael puede destruir a la humanidad con simples aletazos y Orlando Núñez el de perturbar para siempre la paz de la empresa. Por otro lado, la psicóloga en **La empresa perdona un momento de locura** y la dupla Macedonio-Daniel en **Ángel perdido en la ciudad Hostil** intentan domeñar, cada uno por sus medios al ángel vengador que no conoce de lo que es capaz de hacer. Estos "ángeles vengadores" a lo largo de las obras de Santana han perdido batallas (Alfredo Gris, Orlando Núñez) pero también las han ganado (Carlos en **El Animador**, Iván y Abel en **Nunca entregues tu corazón a una muñeca sueca** y tal vez el propio Jaffael en ese oscuro final de la obra cuando reaparece, después de muerto, a sembrar limoneros).

Es también en esta obra donde los juegos de poder llegan a su máximo esplendor. Es la maduración de la fórmula. O el descarrilamiento, depende de cómo lo leamos. Dijimos arriba que las armas del dramaturgo son, pues, develar las grotescas o sutiles formas de esa lucha, desenmascararla para que los espectadores entendamos sus mecanismos y nos acerquemos a la conciencia.

32 SANTANA, Rodolfo: "Ángel Perdido en la Ciudad Hostil" Monte Ávila Editores Latinoamericana. Pág. XVII.

El avance de la «malignidad» a pasos agigantados debe haber creado en Santana una especie de desesperación, una puesta a tierra, una solución «fina», por supuesto dramatúrgicamente tratada. Aparece el Santana, el autor, iracundo, ya no como ángel sino como Dios (el dramaturgo es un pequeño Dios). Por cierto y muy apropiadamente a este respecto, las palabras enojo e ira (orge y thumos) son utilizadas en la Biblia siempre una al lado de la otra:

> *"Jehová, no me reprendas en tu enojo, ni me castigues con tu ira." Salmo 6:1*
> *"Porque con tu enojo somos consumidos, Y con tu ira somos turbados". Salmo 90:7*
> *"Te di rey en mi enojo, y te lo quité en mi ira". Oseas 13.11*
> *"Pero ira y enojo a los que son contenciosos y no obedecen a la verdad, sino que obedecen a la injusticia." Romanos 2:8,*

Al parecer existe una sutil diferencia de acuerdo a si el disgusto divino es un simple ímpetu o una cólera hirviente e implacable. Se trata, como se ve, de una gradación de un mismo sentimiento. Como dicen en los pasillos de los tribunales: en el enojo lo decreto, en la ira lo ejecuto.

Previene Dios también que la venganza sea tomada por cualquier mortal: él en persona la ejecutará. *"No os venguéis vosotros mismos, amados míos", sentencia en Romanos 12:19–21 "dejad lugar a mi ira; porque está escrito que mía es la venganza" Dios establece que su terrible ira ("será tan terrible que toda clase de ser humano clamará a las rocas para que los aplasten, antes que enfrentar la ira de Dios"* - Apocalipsis 6:15-16) será merecida, adecuada, implacable, infinita, indescriptible, eso sí, meticulosamente justa, el inocente no será castigado. Pero en letras pequeñas: él establece quien es justo y quien no: *"Porque cualquiera que guardare toda la ley, pero ofendiere en un punto, se hace culpable de todos".* (Santiago 2:10)

El Deus ex machina perfecto.

Bibliografía

ATALAYA. La Verdad sobre los Ángeles. Revista N° 5. Septiembre, 2017

ALVAREZ. Ligia: Edipo en el Barrio. Ponencia. Noches de Gomorra. Ciclo de Conversatorios Homenaje a Rodolfo Santana. CELARG. Caracas, 2013.

CARRERO MARRERO, Carol: Entre Tablas y Películas. Revista SIC 750 / Ventana cultural / pp. 474-475 Caracas, Diciembre 2012.

CALZADILLA ARREAZA, J.A. Dramaturgia Incesante. Letras CCS. Caracas, 28 de octubre 2012. Diario Ciudad CCS Año 3 N° 117.

DIARIO CIUDAD CCS: El Teatro que Rodolfo nos dejó (Editorial) Letras CCS. Caracas, 28 de octubre 2012. Año 3 N° 117.

DEL PINO, Amado: El Ángel de Rodolfo Santana. Revista Conjunto N° 135. La Habana, Cuba, 2004.

GARVAN, Felipe: ¿Quien fue… quien es Rodolfo Santana? Publicado en: Revista Conjunto N° 168. http://www.casadelasamericas.org/…/revista…/168/revista.html

GIELLA, Miguel Ángel: Teatro II – Rodolfo Santana (Prólogo) 383 págs.

GUERRERO ABAD, Geobana: Entrevista a Rodolfo Santana. Diario Ultimas Noticias. Caracas 11 de febrero de 2002.

JUSTO, Rosa; El Humor en la Obra de Rodolfo Santana. Ponencia. Noches de Gomorra. Ciclo de Conversatorios Homenaje a Rodolfo Santana. CELARG. Caracas 2013.

LA BIBLIA: Antiguo Testamento. Versión Digital Comentada. www.informatica.com.ar

LA BIBLIA: Nuevo Testamento. Versión Digital Comentada. www.informatica.com.ar

LOVERA DE SOLA, R.J.: Mirando al Tendido y otras obras de Rodolfo Santana (Prólogo). Colección Bicentenario del Banco Central de Venezuela Caracas 1992.

MICROSOFT CORPORATION: ENCARTA Biblioteca Digital 2009.

MONTAÑES Mónica: Dentro del caballo de Troya. Ponencia del 1er encuentro de Dramaturgos, Versión Digital. Caracas 2012.

MORENZA, Mario: Política con algo de historia y sexo en la obra "Ángel Perdido en la Ciudad Hostil" de Rodolfo Santana. Investigaciones Literarias Anuario IIL N° 17 Diciembre de 2009. pp. 59-89. UCV, Caracas.

MORENO URIBE, Edgar A: Rodolfo como es Santana. Kairos Producciones, Caracas, 1995.

Rodolfo Santana y los Contextos Carcelarios

Lic Rosalyn Rodríguez Palacios.
Penitenciarista
rosalynrodriguezpalacios@gmil.com

Mediante el estudio concienzudo de las obras de Rodolfo Santana Salas he notado que éste fue un hombre que consagró su vida y trabajo intelectual a la interminable búsqueda del anhelado bienestar del pueblo venezolano, e incluso latinoamericano; desde sus acervos. El pueblo venezolano por razones históricas, ha quedado marginado en los ámbitos de la política, la economía, la educación; los derechos sociales todos, establecidos en la Constitución de Venezuela del año 1961 y nuestra actual Carta Magna del año 1999. El contexto actual de Venezuela, no es nada lejano al que describió y denunció Santana en las décadas de los años 70, 80 y 90. Nuestros acontecimientos políticos, sociales, económicos nos muestran la necesidad de realizar un análisis exhaustivo de la sociedad venezolana como un todo, antes y en la actual globalización.

> (...)
> *"En sus obras Rodolfo Santana indica no sólo el remate de un sistema político. También habla del agotamiento de un modo de encarar la vida colectiva; señala el cuadro horripilante de todo lo hecho contra el mundo, contra su estabilidad, contra las personas, sociedades y naciones. En ellas aparece el cuadro aterrador de lo que han significado las matanzas, las guerras sin sentido, los presos de conciencia, los desaparecidos*
>
> *(...)*
> *También en sus parlamentos se dan cita a los oligopolios, los banqueros y los políticos al servicio de éstos. Todos, junto a los que se oponen a los cambios políticos, conforman un cuadro de decadencia, el rostro negro de estos días"*
>
> ***Rodolfo como es Santana(1984:9)***

Es por ello, que en este sentido, dedico las siguientes líneas a analizar desde la Ciencia Penitenciaria, las obras y aportes de los contextos intramuros de Rodolfo Santana Salas. Desmenuzar los textos y guiones del autor referentes a la prisionización, ver desde el Penitenciarismo lo que él ya vio y plasmó hace cuatro o cinco décadas, la oportunidad de poder nadar en su trabajo, ha sido un gran salto para mí como profesional, ya que me he permitido vincular y comprender el teatro y el cine con la Ciencia Penitenciaria.

Al mismo tiempo, he podido conocer a un hombre de gran calidad humana, maestro, visionario, revolucionario (sin distinciones políticas) investigador e historiador comprometido con los problemas sociales y políticos de sus épocas , que metaforizó para enseñarnos a comprender la sociopolítica venezolana, latinoamericana e inclusive del mundo. Desde sus obras, nos conectó con la globalización, teniendo además, plena conciencia de su momento histórico, si no, ¿cómo podría ser tan brillante?

> (…)
> *"El teatro de Rodolfo Santana, al cual hemos visto y criticado en su gran mayoría, expresa el drama de una sociedad que camina poco a poco hacia el materialismo. Es producto de las ideas e imágenes que han surgido en el dramaturgo como consecuencia de los drásticos cambios políticos que se dieron en el mundo en los últimos tiempos*
>
> (…)
> *Todas ellas constituyen una meditación escénica sobre otra forma de fin; se refieren a la enfermedad terminal de un sistema político que solo el autoritarismo de algunos estados falsamente llamados socialistas, sostuvieron durante décadas*
>
> (…)"
> *(Ob. Cit:8)*

Estudiar mi profesión desde el cine y el teatro, fue un reto construido en unos treinta y ocho a cuarenta días. He debido documentarme nuevamente, hurgar en mis propias experiencias profesionales, hacer una mirada retrospectiva de todas las labores ejercidas durante mi carrera, para con ello, detallar mejor la obra de Santana, e incluso replantearme el sistema penitenciario venezolano.

Contexto Penitenciario de Santana Salas

En el contexto penitenciario Rodolfo Santana sitúa a los privados de libertad como personas que no tuvieron una oportunidad para desarrollarse socialmente. En sus textos se saborea la denuncia de lo que la cárcel es, lo que la cárcel no hace y lo que la cárcel deshace en sus habitantes fijos y rotativos; con éstos últimos me refiero al personal. Siendo, tal vez, su principal objeto de estudio la población privada de libertad. El dramaturgo reflexiona en sus obras, en relación con el contexto intramuros, los problemas del hacinamiento, la represión del personal, la corrupción, la violación de derechos humanos, el ocio, la escasa o nula escolaridad de los reos. Así como también, observa, analiza y describe las consecuencias individuales de la prisión, tales como: la adaptación al entorno, situación que supone la adopción de conductas de dicho contexto; autoafirmación agresiva o sumisa ante sus compañeros y la institución y, todo lo que se represente en ella, infraestructura, personal, normas de vida, etc.

1. Adaptación al entorno

Cuando el privado de libertad asume la conducta agresiva empieza a empeorar su situación de preso, ya que con su actuar endurece aún más el régimen y sus relaciones con el personal. Si el reo confronta las pautas "reformativas" entrará en una guerra sin cuartel por el

poder, la sobrevivencia, y por mantener unos mínimos niveles de autoestima. Pero no todos los privados de libertad utilizan la agresión como medio de relación con la institución; hay quienes usan la sumisión, tal como ya lo mencioné en unos párrafos anteriores. En mi opinión, los mecanismos de adaptación tienen relación con el delito cometido y la vida en libertad. No se comportan de la misma manera el atracador, el estafador, el violador o el sicario. Considero que es esa la explicación sobre la postura de sumisión y aceptación de Alfredo Gris ante la imposición de su fatal destino. Un hombre sencillo, que fue imputado de un delito que no sólo no cometió, sino que además nunca tuvo conocimiento de qué se le acusaba, siendo posteriormente sentenciado a muerte. Santana describe en su personaje a un trabajador, sin transgresiones a ley, apegado a las buenas costumbres, cuya vida llevó sin sobresaltos, ni avaricia, pese a las miserias.

> *"Me gustan los niños. Soy incapaz de hacerles daño… gano poco en el trabajo del banco, pero siempre compré caramelos para darle a los niños cuando tenía oportunidad".*
> *(La Muerte de Alfredo Gris. Escena II. 1965).*

> *"El gerente del banco… cierta vez, me invitó a cenar en su casa. Fue cuando cumplí veinte años bajo su servicio. Conocí a su esposa y a su hija. La comida estuvo deliciosa: pavo, vino de borgoña, soufflé de queso".*
> *(Ob. Cit Escena III.1966)*

> *"¡Dios, nunca había comido tan sabroso!"*
> *(Ob. Cit Escena VI. Referencia a la cena dada por el oficial de guardia, la noche antes de morir. 1966).*

2. Sexualidad Alternativa

Dentro de las relaciones interpersonales y de poder que se establecen en la prisión, la sexualidad merece una consideración especial. En la cárcel, los reos no tienen tiempo ni espacio adecuado para disfrutar el amor de pareja, ni ningún tipo de amor. El afecto se endurece, y el sexo se vuelve tan brutal como la propia cárcel. Es por ello que la alteración de la sexualidad es otra consecuencia de la vida carcelaria. De manera frecuente, hemos observado en los vinculados a los contextos de encierro el crecimiento de la homosexualidad masculina y femenina. Me parece importante resaltar que todas y cada una de las consecuencias de encarcelamiento se entrelazan. Todas presentan estrecha relación con las demás, ya que el recluso no sólo vive en la cárcel como sitio de residencia, sino que vive la cárcel y todo lo que ella contempla. En relación con el florecimiento de la homosexualidad en los reclusos, considero que ésta no es una opción sexual elegida libremente, sino impuesta por la crudeza de la realidad carcelaria. El ocio, por ejemplo, y la desolación afectiva, hacen que las masturbaciones se disparen en la cárcel (no pretendo dar a la masturbación una condición de desviación sexual) acompañadas de fantasías sexuales frecuentemente distorsionadas, desembocándose en una sexualidad agresiva hacia los compañeros, o a la manifestación de encuentros sexuales entre el mismo sexo, con consentimiento de ambos. Así pues entendiendo que en el contexto de la prisión, no se trata de homosexualidad, sino de una sexualidad alternativa. La cual no necesariamente continúa luego de la puesta en libertad.

> *(…)*
> *JOSE: ¡Te los pintas!*
> *ARMANDO: ¡No me gusta! ¡No soy transformista!*
> *JOSE: ¡Te pintas los labios y te pones la blusa! ¡Ya!*
> *ARMANDO: Dijiste que me tratarías bien. Te creí. ¡Eres como todos esos malandros!*
> *JOSE: ¿Quién e defiende? ¡Yo! ¡Además te gusta!*
> *ARMANDO: ¡No!*
> *JOSE: (Cariñoso) Ande, mi flaca, complázcame.*
> *ARMANDO: Siempre tienes que salirte con la tuya.*
> *(Crónicas de la Cárcel Modelo. Escena XVII.1985)*

3. Uso de las drogas

En la cárcel todo está preestablecido y ante la superioridad del sistema carcelario y judicial; situación sufrida diariamente por el penado, se presenta el consumo de la droga como fenómeno habitual, e incluso esencial para la vida en prisión. El recluso necesita evadirse, al menos mentalmente, de todas las emociones y sentimientos negativos que experimenta. La visión que le da Santana al uso de la marihuana, considero que confirma que ésta ofrece un placer momentáneo al recluso, lo cual le permite sobrellevar su penosa realidad. Aunado a lo anterior, delimitando la prisionización de nuestro continente, hemos encontrado que la mayoría de los privados de libertad, históricamente han poseído una escasa educación; condición que imposibilita otras formas de evasión, tales como el estudio, la lectura, la escritura, la pintura u otros tipos de arte. Además, su misma situación reprimida lo moviliza a buscar placeres inmediatos. Por ello, y posiblemente por otras secuelas no descritas acá, es que el uso de sustancias Psicotrópicas ha sido y es un importante mecanismo de defensa contra la ansiedad carcelaria, ya que permite alcanzar un estado de serenidad y bienestar momentáneo, no logrado de otra manera. Para la fecha en que escribo estas líneas, la situación descrita por el dramaturgo no solo se mantiene, sino que se ha agravado alarmantemente. Al parecer, nos encontramos frente a un fracaso sociopolítico gigantesco.

4. Lenguaje Verbal

También, el preso va asimilando la cárcel a nivel lingüístico. El lenguaje se convierte en otro elemento de exclusión social y de marginación. Una vez que el reo cumpla su sentencia y le otorguen la libertad, se le hará difícil comunicarse con otras personas, dado que en las cárceles las relaciones interpersonales son muy pobres. La comunicación es escasa, ofensiva. Situación que mecánicamente reduce el lenguaje, empobreciendo inevitablemente la comunicación, el desarrollo personal y la expresión de las emociones.

El reo sufrirá nuevamente, desde otro ángulo, el aislamiento, la marginación, el etiquetamiento, el temor, entre otros. Y posiblemente vuelque todos esos sentimientos en una nueva agresividad hacia la sociedad que habita, dando como resultado la frecuente reincidencia en la comisión de diferentes delitos.

En las *Crónicas de la Cárcel Modelo* y *El Sitio*, leemos a un Rodolfo Santana mucho más maduro que en *La Muerte de Alfredo Gris*. Se lee a un dramaturgo que ha crecido como investigador. Sin duda alguna, se evidencia la utilización de nuevos recursos de investigación que le permitieron identificar patrones de interacción en la cárcel. Es así como noto las descripciones de las alteraciones de la afectividad.

5. Alteraciones de la afectividad

La cárcel es un ambiente destructor y poderoso. Por consiguiente en el reo predominan la agresividad y la dureza emocional, enterrando, en la mayoría de los casos, su capacidad de afecto. Así pues, su amargura se convertirá en desaliento y éste lo llevará a la apatía. En algunos casos, si la pena a cumplir es larga, el reo, mediante su proceso, va adquiriendo mayor experiencia. Su situación, su actuar, cambian y pasa a ser un buen observador distante, madurado. Su enfrentamiento pasará a ser callado, pero sin ceder y sin perder su dignidad de preso. En este lapso ya no participa en motines irreflexivos, sin planificación. En este estadio, su emocionalidad es menos intensa y si participa en alzamientos, lo hará meditadamente, porque el preso sabe lo que se juega, y cuando lo hace, va en serio y con todas sus armas.

6. Ausencia de expectativas de futuro

Derivado del problema de la apatía, el recluso experimenta la ausencia de expectativas de futuro. Asume que las cosas le vienen solas, aprende a ver su

propia vida como una película en la que él es espectador y no protagonista, con escasos o nulos deseos de cambio. Un ejemplo de ello, es el significado de la palabra PRAN: "Preso Rematado Asesino Nato", expresión que determina el fatalismo de su destino y la imposibilidad de cambiar el mismo. Éste asume todo lo que se le viene encima, dado que, por sentirse al mismo tiempo víctima del sistema integral del Estado, considera que jamás ha tenido control alguno sobre su vida o sobre algo. En estas circunstancias específicas, el reo vive una dualidad de sentimientos. Por un lado la victimización sobre su vida, la apatía sobre su realidad actual, y, por otro lado, la agresividad hacia su entorno: compañeros, institución, familiares, amigos. En este nivel de relaciones interpersonales su conducta se verá duramente afectada por las relaciones de poder y el lugar que ocupe en las mismas. Sin darse cuenta y sin saber por qué se verá obligado a participar en una serie de hechos que le acarrearan consecuencias impensadas.

7. Prostitución

En la cárcel todo es tráfico y dominación, por lo que es frecuente la creación de redes de prostitución que traen intrínsecas las huellas de dolor moral y espiritual de quienes caigan en ellas por miedo y/o necesidad.

(...)
ARMANDO: ¡A mi primero! ¡A mi primero! ¡Apártense que voy que quemo!
JOSE: ¡Qué traviesa! ¿Verdad que está irreconocible a cómo llegó?
PABLO EMILIO: Eres hombre de suerte.
CUCHILLITO: ¿A ti qué te tocó?
TOÑO: "Fuente...ove...juna".
CRUZ MEJIA: Yo estoy jodido. Me dieron "Los Miserables".
JOSE: ¿Les gusta la pava?
PABLO EMILIO: Tú eres muy celoso.
JOSE: No me gusta que me vacilen de gratis. Si quieren su acomodo tienen que pagar. ¿Les parece mal? Es querendona y buena nota.
CUCHILLITO: ¿Y ella qué dice?.
JOSE: ¡Yo soy el que digo!
PABLO EMILIO: Me parece bien. ¿Cuánto?
JOSE: Cincuenta. Y puedes pagarme con yerba o con pepas.
PABLO EMILIO: De acuerdo. Esta noche.
(Crónicas de la Cárcel Modelo. Escena XII.1978)

8. Violación de Derechos Humanos y Criminalización de la pobreza

La violación de Derechos Humanos y la criminalización de la pobreza son otros importantes puntos exhibidos por Santana. Históricamente, nuestras autoridades han utilizado el poder no para servir, sino por el contrario, para ejercer la vejación, el atropello, la extorsión. Pese a que la nación ha suscrito y ratificado todas las veces necesarias los Tratados y Convenios Internacionales garantes de los Derechos Humanos, tales como la Declaración Universal de los Derechos Humanos, las Reglas Mínimas para el Tratamiento del Recluso, el Pacto Internacional de Derechos Económicos, Sociales y Culturales, entre otros. El Estado venezolano ha creado una serie de legislaciones garantes del respeto de las condiciones humanas para la población privada de libertad, bien sean sentenciados o procesados. Las garantías se encuentran establecidas en nuestra Constitución, pasando por el Código Orgánico Procesal Penal, la Ley de Régimen Penitenciario, la Redención de la Pena por el Trabajo y Estudio, la Ley Orgánica para la Protección de Niños, Niñas y Adolescentes, entre otras.

DIRECTOR: ¿Qué ocurre?
MAL DE RABIA (guardia): ¡Una pelea, señor director!
DIRECTOR: ¡A formar todos! ¡Hagan una requisa!
GUARDIAS ¡A formar!
MAL DE RABIA: ¡A quitarse la ropa!

(...)
MAL DE RABIA: ¡En punta de pie como las bailarinas!
BEMBA: (Reflexión interior) en esta requisa me rompieron la foto de Dilcia, mi mujer.
PABLO EMILIO: Me palearon el radio transistor.
CUCHILLITO: ¡Malaya! Tuve que botar tres pitos de hierba. (Un guardia los recoge sin decir nada).
DIRECTOR: ¡Van a permanecer un buen rato con las manos en alto!.
GUARDIAS: ¡A levantar los brazos! ¡Arriba esas manos!
CHÁVEZ: Se llevaron varios de mis libros.
CRUZ MEJIA: Me bajaron de la mula con un pote nuevecito de mermelada de fresas.
MAL DE RABIA: Vea este cargamento, señor director.
DIRECTOR: Mandrax, Seconal, marihuana, chuzos, navajas...
ARTEMIO: Me levantaron dos cajas de cigarrillos. ¡Dos!
DIRECTOR: ¿Por qué no piensan en la patria?
PERALTA: A mi no me quitaron nada. Solo desordenaron un poco. Gracias a Dios.

(...)
JOSE: Me dieron varios planazos en los riñones. ¿Quién podía decir que iba a morir de eso más adelante?
DIRECTOR: Cuando encuentren esa obligación serán hombres libres. Aunque creo, estoy seguro, que prefieren el animal que los habita. Por él, están aquí, encerrados como fieras.
(Crónicas de la Cárcel Modelo.Escena V.1985).

La criminalización de la pobreza se refleja en *Crónicas de la Cárcel Modelo*, al presentarnos al ex Ministro de Comunicaciones, Vicente Sarmiento, personaje que fue recluido en el recinto mencionado, por malversación de fondos durante su gestión. Él mismo fue recibido por el personal de la prisión como si se tratase de una estrella de cine, recibiendo buenos tratos, buenas comidas, celda separada del resto de la población y con la promesa de que su permanencia sería breve en el lugar. Sin importar los cargos imputados.

(...)
DIRECTOR: Como ve, su llegada es un... acontecimiento... aquí, en la Modelo.
MINISTRO: Me han hablado horrores de este lugar.
DIRECTOR: Hay saturación de reclusos. Poco presupuesto.
MINISTRO: Este es un Estado injusto. La delincuencia galopa n las calles y los hombres rectos somos perseguidos y encerrados.
DIRECTOR: Aquí hay hombres muy peligrosos... (indica hacia los reclusos con un movimiento de cabeza). Ese, por ejemplo...
MINISTRO: ¿El de la cicatriz en la cara?
DIRECTOR: Ese tiene dos homicidios... Me refiero al alto, el de la camisa roja...
MINISTRO: lo veo...
DIRECTOR: Cuatro homicidios...
MINISTRO: Espero no tener el menor contacto con esa gente.
DIRECTOR: En absoluto, doctor. Su ubicación, aunque restringida, no deja de tener comodidades: televisor, comida especial, libros...
CRUZ MEJIA: ¡Suéltenme!
QUINTERO: ¡Guarde eso!
PERALTA: ¿Quiere que lo maten?
QUINTERO: ¿Qué bronca tienes con ese tipo?
MINISTRO: La justicia me dará la razón. No estaré aquí por mucho tiempo
(Crónicas de la Cárcel Modelo. Escena XII.1978)

(...)
PABLO EMILO: ¡Que gentío!
CUCHILLITO: ¡Hasta cámaras de televisión!
TOÑO: Todos los canales.
MARVIN: ¿Y por qué tanto paco?
PABLO EMILIO: La seguridad.
JOSE: ¿Y esa tronco de nave?
PABLO EMILIO: ¿El "Mercedes"?
CUCHILLITO: Es de él. Allí lo trajeron y en él se lo llevan.

(...)
TOÑO: ¡Adiós, tronco de vivo!
JOSE: ¡Te metiste trescientos millones en el bolsillo!

(...)
ARMANDO: ¡Saluden! ¡Saluden, muchachos! ¡La televisión nos enfoca!
PABLO EMILIO: ¡Ahí sale el tipo!
MARVIN: ¡Miren la bomba que se da!
CHÁVEZ: Saluda como un héroe.

(...)
CUCHILLITO: ¡Mira como lo entrevistan!
JOSE: Tiene cancha.
PABLO EMILIO: Ese no permanece en el país.
TOÑO: Seguro que se arranca a Europa.
CRUZ MEJIA: ¡Vamos a gritarle ladrón! ¡Ladrón!
PABLO EMILIO: Pana... ¿Usted cree que tenemos autoridad para eso?
CRUZ MEJIA: ¡Claro que si! ¡Ahora todo lo veo claro!¡yo, infraganti, encerrado como una rata y él afuera! ¡Él que robó más que la Modelo y Tocuyito juntos!
TOÑO: Ladrón...
JOSE: ¡Ladrón!
BEMBA Y ARTEMIO: ¡Ladrón! ¡Ladrón!
RECLUSOS: ¡Ladrón! ¡Ladrón!
(Crónicas de la Cárcel Modelo. Escena XXV.1978)

Sin duda alguna, Rodolfo Santana fue un dramaturgo que vio a las personas y sus vidas a través de su sensibilidad y agudeza. Posiblemente, dichas características se sitúan en su infancia, ya que provenía de una familia numerosa, unida, muy nutrida e interesante en la que había diferentes profesionales: abogados, arquitectos, políticos, actrices y monjas.

Bibliografía

Moreno-Uribe, E.A. (1995) *Rodolfo como es Santana*. Kairos Producciones. Caracas, Venezuela.

Santana Salas, Rodolfo. *Nuestro Padre Drácula.* Compendio de Obras. Monte Ávila Editores. Caracas, Venezuela.

Santana, Rodolfo (1986) *Teatro*. Compendio de Obras. Imprenta Nacional. Caracas, Venezuela.

Santana Salas, Rodolfo (1984) Película *Retén de Catia.*

Santana Salas, Rodolfo (1984) Película *El Reincidente.*

Rodolfo Santana Constructor de Personajes en Territorios Urbanos

Dra. Ysbel Mejías
Instituto Pedagógico de Maracay
"Rafael Alberto Escobar Lara"
ysbelmejias@gmail.com

Santana, lo tuyo es puro teatro…

La ciudad se concibe como un sujeto en movimiento, y espacio para inquirir a través del arte en diversas expresiones. La geohistoria es una ciencia que permite interpelar el espacio, el cual a su vez es un constructo social, político, cultural, económico e histórico. En ese sentido me planteo abordar la ciudad a través de la influencia del pensamiento situacionista cuya acción se fundamenta teórica y metódicamente en el *Detournement* o Desvío, el Urbanismo Unitario, la Construcción de Situaciones y específicamente en la Deriva Urbana Situacionista, la cual hasta el momento ha sido factor esencial en nuestro asunto investigado.

Cabe destacar que una de las expresiones a través de las cuales la ciudad adquiere una visión sobre sus contradicciones, jaleos estéticos, códigos y símbolos es el teatro; en este caso el teatro social desde el cual se transmiten testimonios, vivencias, críticas, reflexiones y análisis de lo que ocurre en la urbe. Ésta se revela a través del arte y proporciona la posibilidad de generar situaciones cognitivas en las que a partir de la subversión espacial, social y cultural se activa la creación e indagación permanente para que el viaje de aprender sea interminable haciendo de la ciudad un conjunto de dispositivos antropológicos que nos permiten ejercitar la deriva como un método heterodoxo en tiempos contemporáneos. La praxis de la deriva está asociada de manera ineludible a la psicogeografía y desarrolla comportamientos lúdicos y constructivos en quienes nos hacemos partícipes activos(as) de la Deriva Urbana Situacionista como técnica y método de investigación en el campo social y educativo. Hay que hacer notar, que la psicogeografía se entiende como el ámbito relacional en el que las categorías tiempo y espacio se conjugan con la cultura, la antropología y la psicología de la percepción. De manera tal que, a partir de la carga cultural y antropológica, se

crea una interconexión entre el entorno físico y las percepciones que éste genera, lo que involucra a las relaciones sociales, culturales, económicas y políticas. De allí podemos sostener que condiciones culturales y geográficas son el andamio de fenómenos psicogeográficos presentes en el ámbito urbano, los cuales permiten generar desde lo lúdico-constructivo –propuesta de la Deriva Urbana Situacionista– experiencias de transformación social y educativa en las que la intervención del arte hace de la investigación un espacio creador de cognición y producción, en una unidad dialéctica donde el sujeto investigador asume y elabora sus discursos.

Desde esta perspectiva me planteo generar una deriva en la que lectura y escritura se amalgamen mediante el registro con todos los sentidos, la observación creativa con recorridos imprevistos y la disposición a descubrir, re-descubrir y generar poiésis en el Flaneur o Derivante con la intención de develar a Rodolfo Santana como un dramaturgo contemporáneo que construye personajes en territorios urbanos. Para ello, tomo dos piezas de su creación dramatúrgica en las que lo urbano revela su vigencia: *En mis obras busco la política, la acción social, la venezolanidad que se expresa en el humor y la paciencia ante la adversidad. La historia del hombre es el surco donde brotan las obras*[1].

Encuentro en el Parque Peligroso:
Territorio e Imaginario Urbano

Esta pieza se convierte en insumo para el desarrollo de este texto surgido de inquirir el espacio urbano de manera constante a través del tele-objetivo fotográfico, mientras encontraba en la dramaturgia de Santana elementos que me permitían, como derivante, la construcción y deconstrucción de situaciones cognitivas-creativas. De esta manera se potenció la articulación de la tríada Ciencia-Arte-Educación, permitiéndome la comprensión de diversos niveles de la realidad y ubicando reveladores teórico-metodológicos en la ciudad, importantes para su decodificación, por medio de la generación de cartografías influénciales y emocionales en las que participamos las y los sujetos derivantes que indagábamos y creábamos a través de aristas artísticas como la fotografía, la poesía, la música urbana y destacando en este caso la dramaturgia de Rodolfo Santana. La cartografía influencial-emocional permite no sólo expresar lps contenidos emocionales que en la ciudad se gestan, por cierto en constante cambio, sino también sus contenidos de reflexión consciente y pensamiento crítico. Es decir del reconocimiento del espacio urbano hacia una visión holística e integral del mismo en donde se conjugan lo antropológico, lo histórico, lo geográfico y el arte, como expresión de lo humano que permiten activar lo descrito como reflexión consciente y pensamiento crítico. Durante el desarrollo de esta cartografía psicogeográfica se deambula por la ciudad, tal como un pintor de la vida moderna (según palabras de Baudelaire). Se experimenta el transcurso de la vida moderna incorporando la observación en estas deambulaciones citadinas. Es decir, se asumen con ojo crítico los recorridos realizados. Dicha construcción de mapas psicogeográficos se logra fundamentalmente a través de tomas fotográficas donde el fotógrafo profesional o aficionado documenta desde grandes avenidas, parques y mercados hasta pequeños rincones que pueden resultar insignificantes para algunas vistas y visitas. Puedo agregar que en lo presentado en los textos dramáticos de Santana como revelador de la ciudad subyacen características que alimentan la curiosidad para indagar en la ciudad sujeto, así como en la construcción de sus personajes en territorios urbanos.

En la obra *Encuentro en el Parque Peligroso,* Santana propone, en una única escena con dos personajes confrontados en un dispositivo citadino –el parque- que forma parte del territorio e imaginario urbano; allí Ana y Pedro, de manera convulsa, muestran las relaciones

1 Cita extraída de Mario Moronza. Análisis de Ángel Perdido en la Ciudad Hostil. Instituto de Investigaciones Literarias de la UCV. 2009.

humanas dibujadas a través de una conversación marcada por el absurdo y lo inhóspito urbano del progreso. De esta manera una mujer aparentemente tranquila y lectora despreocupada sentada en el banco de un parque, da cuenta de lo atrapada que se encuentra ante el sufrimiento y la muerte, siendo una agente eutanásica que carga con el dolor de los pacientes a los que debe ayudar a morir. Pedro es un ser preparado intelectualmente que se niega a enfrentar la realidad debido de un conflicto ético con su profesión médica –la negación de lucrarse con la vida de las personas-. En este contexto se mueven ambos personajes, en una construcción de territorios personales en los que se debaten temas como la libertad y la compasión conjugados con los ámbitos políticos, socioculturales y económicos delineados en la América Latina y la Venezuela de finales de los 80 e inicios de los 90. El contexto geohistórico venezolano y latinoamericano de esa década está plagado por las crisis sociopolíticas, económicas y culturales del momento. En nuestro país por ejemplo se transitaba por una crisis en la que los partidos políticos tradicionales entraban en la más profunda decadencia y se re-elegía a Carlos Andrés Pérez luego de su primer gobierno de 1974 a 1979 sobre la base de la fe y la esperanza de recuperar la bonanza petrolera de ese primer quinquenio.

Sin embargo, para la población venezolana se suscitaron eventos que marcaron un hito en la geohistoria nacional, El caracazo en febrero de 1989 se convierte en el filo de la navaja que corta la conexión del pueblo con la creencia en los partidos políticos tradicionales. De algún modo, en la pieza sobre la cual estoy trabajando en primer término para detectar -a través del arte teatral y la deriva como método- los nexos tejidos por Santana entre el absurdo y la realidad sociopolítica venezolana de ese entonces, la ciudad funge como sujeto-espacio para el desarrollo de dicha manifestación y en el parque se recogen con imágenes y añoranzas las críticas sobre la realidad política y la confrontación ante la misma. Desde las metáforas cotidianas, también se pueden encontrar los lenguajes críticos-reflexivos. Además me permiten, junto a la fotografía y la poesía, concatenar con la cartografía psicogeográfica y la lectura de los textos teatrales de Santana realizando el estudio de los efectos que el espacio genera sobre quienes ejercitamos la deriva para la construcción de situaciones cognitivas y creativas a partir de la subversión generada por el arte en el espacio urbano. Son los fragmentos de las ciudades los que componen un mapa psicogeográfico, dichos fragmentos son entrelazados de forma aleatoria a partir del fluir de la emocionalidad individual y colectiva. Por ello, *Encuentro en el Parque Peligroso,* bajo el tratamiento de los temas mencionados -Libertad, Compasión, Dolor, Conflictos sociopolíticos y emocionales- logra hilar en este dispositivo urbano -parque- reflexiones críticas a través del diálogo de los personajes.

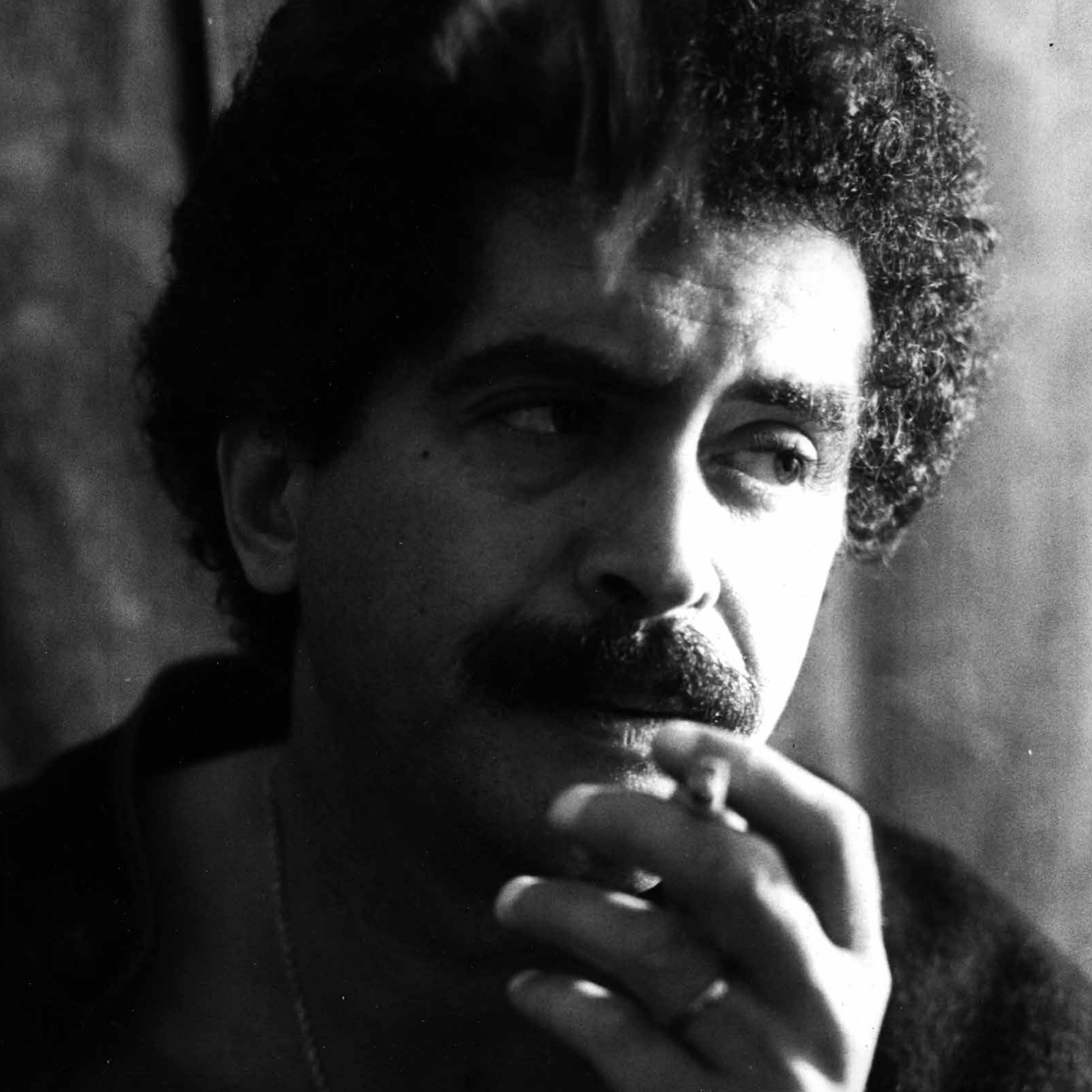
Ángel Perdido en la Ciudad Hostil: Urbe Enmarañada

La segunda pieza en la que baso este ejercicio escritural sobre la ciudad sujeto, en la que arte y vida -desde la perspectiva del método heterodoxo de la Deriva Situacionista- tienen un nexo indisoluble para el re-descubrimiento del espacio urbano a través de la expresión artística teatral, es *Ángel Perdido en la Ciudad Hostil,* escrita en el año 2000 y ganadora del premio Casa de las Américas en 2003. Esta obra de Santana, funge también de sustento en el contexto de la articulación que propongo Ciencia-Arte-Educación. Es por ello que puedo señalar lo siguiente con la idea de visibilizar a través del arte la re-significación de los sentidos: las emociones y su asociación con el espacio urbano generan comportamientos que obedecen a lo caótico de la ciudad.

La urbe está diseñada para el hiperconsumo, allí la avaricia y corrupción configuran gran parte de la emocionalidad individual y colectiva. Al mismo tiempo, invisibiliza la espiritualidad, la libertad y la solidaridad para hundir al ser humano en la abstracción discursiva

de un yo individualizado, sin pertenencia ni pertinencia socioespacial y sociocultural. El sistema mundo dominante corta vínculos con la vida y el arte. Por encima de ellos genera un espectáculo constante, es decir, representaciones de la mercancía. De igual modo propicia un plano a escala mundial en el que la ciudad se expresa como supresión del ámbito colectivo. En *Ángel Perdido en la Ciudad Hostil* el discurso elaborado por Santana es sostenido y sustentable en el tiempo. De forma crítica, denuncia a través de sus personajes las crisis y decadencias geopolíticas, geoeconómicas y culturales por las que atraviesan Venezuela y Latinoamérica. Sin duda el autor poetiza el espacio citadino a través de su criterio artístico, el cual está amalgamado con la realidad histórica de los pueblos latinoamericanos. A esto se agrega su postura social y proletaria inquebrantable, tal como lo señala Rondón J. (2018) en su artículo titulado *Ángel Perdido en la Ciudad Hostil,* publicado en Aporrea.org. Sumergirse en una ciudad enmarañada y caótica es lo que logra Santana a través de su pieza. Allí coloca de forma trascendente esas sombras que signan la geohistoria venezolana. En esta pieza transcurre el caos urbano –en este caso el de Caracas- y frente al caos y demás anomalías urbanas surge Jaffael -el Ángel- personaje que propicia arrepentimientos de manera masiva y trágica para que aparezcan la espiritualidad humana y la esperanza de mejores opciones de vida.La ciudad es un epicentro de relaciones alienadas y alienantes marcadas por el desasosiego, la soledad y el individualismo exagerado. Elementos forjadores de distorsiones emocionales que propician animadversiones gestadas en el entorno psicogeográfico del ser. Por estas razones la ciudad es un sujeto-espacio significativo para este dramaturgo. En *Ángel Perdido en la Ciudad Hostil*, me encuentro una serie de imágenes poéticas en movimiento a partir de las cuales va mostrando diversos dispositivos urbanos que se entretejen en una urbe enmarañada que se revela a través de la técnica artística. El teatro es una de ellas, cruzada con la fotografía y la poesía nos propone una y varias escenas de una ciudad que se presenta caóticamente encantada bajo los aleteos de un ser alado vengador. Es a partir de estos planteos que me permito acuñarle a Rodolfo Santana el distintivo de constructor de personajes en territorios urbanos, pues, su acción creativa desde la dramaturgia impulsa nuevas situaciones cognitivas y creativas en las que el aprender se cruza con la vida y el arte como nexo indisoluble en el espacio urbano.

Relecturas



Rodolfo Santana
Espectador de su tiempo

Oscar Rivera-Rodas
Revista Conjunto
Casa de las Américas - cuba. N° 168

"En el arte hay valores, formas éticas y estéticas que constituyen uno de los principales escudos de la humanidad ante la voracidad y destrucción del capitalismo depredador"
Rodolfo Santana Salas, 2011

I

La muerte del prolífico dramaturgo venezolano Rodolfo Santana Salas, acaecida el 21 de octubre de 2012, ha reavivado e intensificado su presencia en los escenarios latinoamericanos. Su dramaturgia, asimismo, ha ocupado múltiples foros como tema de estudio y discusión de críticos, directores y realizadores no solo en lo concerniente a sus textos dramáticos, sino en cuanto a sus puestas en escena y sobre todo a su remarcable interés por la recepción pragmática del espectador.[1]

Rodolfo fue un espectador agudo y crítico de las representaciones de sus obras, y observador solidario, desde la platea, del efecto empírico del espectáculo teatral sobre el público. Esta experiencia de espectador lo condujo a volver a su mesa de escritor para revisar y producir versiones nuevas y reversiones de un mismo texto. Su autocrítica ha estado siempre condicionada por el juicio del receptor según el propósito que buscaba en cada una de sus obras. La obra de este dramaturgo es la respuesta de un observador lúcido y desvelado por los acontecimientos de su país, la América La-tina y el mundo. Santana articuló su reflexión y un discurso dramático consciente de animar en la mentalidad del espectador un impulso moral y afectivo en mundo contemporáneo, desolado precisamente de moral y afecto.

1 La prolífica obra de Rodolfo Santana sobrepasa una cente na de títulos, según declaraciones del mismo dramaturgo en respuestas a nuestros interrogantes en conversaciones telefónicas. En la reunión amable que sostuvimos durante mi visita a Caracas, durante la semana del 12 al 16 de marzo de 1912, siete meses antes de su fallecimiento, Rodolfo me manifestaba su contento de que la Alcaldía de Caracas, a través de la Fundación para la Cultura y las Artes, había decidido emprender la edición de su obra completa. Me obsequió, con generosas dedicatorias, los dos primeros volúmenes de esa colección, que esperamos que no sean los únicos publicados.

No es casual, que una de las primeras obras que escribió, todavía adolescente, a sus diecisiete años, fue Elogio a la tortura, en 1961. Esa pieza, cincuenta años después, fue recientemente incluida, revisada nuevamente, en el primer tomo de lo que se anunció como la obra completa del dramaturgo[2]. En la "Introducción" del volumen, el autor escribió que aquel texto juvenil: "es una de las piezas que más he procesado ya que trata de un tema espinoso y cruel. Creía, incluso, que nunca terminaría esta obra ya que la tortura en estos últimos cincuenta años ha vivido etapas especialmente atroces en el mundo".[3] Refirió las torturas de los regímenes militares de la década de 1970 en la América Latina, como en Venezuela durante la IV República; en Argentina, Bolivia, Chile, Colombia, sin dejar de mencionar la Operación Cón-dor; mencionó asimismo las torturas en Iraq (Abu Ghraib); Afganistán; "los secuestros y torturas en Guantánamo; la Ley Patriota, de los Estados Uni-dos que permite determinados 'tipos' de tortura, el estado de Israel que la ha legalizado" (Ibídem). Asimismo señala nuevas modalidades, acaso menos físicas, pero de indudable daño psicológico y masivo: "Creo que hay una masificación de la tortura que se aplica mediante el miedo, la ma-nipulación y la coacción que son prácticas habituales en los medios de comunicación de masas" (Ibídem). La publicación de ese texto revela una de las preocupaciones más hondas del dramaturgo, motivo permanente de su reflexión y de su escritura: la violencia en el mundo contemporáneo.

II

Si bien es cierto que el fallecimiento del dramaturgo Santana reavivó su presencia en los escena-rios latinoamericanos, no se debe pensar que con anterioridad no existía un fenómeno similar. Su obra era representada, en muchos casos, simultáneamente, en la América Latina, los Estados Unidos de Norteamérica y España. La prueba es que el año anterior a su muerte, el VII Festival Internacional de Teatro 2011, en Santo Domingo, patrocinado por el Ministerio de Cultura de la República Dominicana, del 16 al 26 de junio, fue realizado en homenaje a Rodolfo Santana y al dramaturgo dominicano Iván García. En la ocasión, la Alcaldía de Caracas, a través representantes del Fondo Editorial Fundarte, presentó el libro Ocho piezas de teatro breve I, de Rodolfo.

Un año antes, del 6 al 9 de julio del 2010, se realizaron las XVIII Jornadas Internacionales de Teatro Latinoamericano en homenaje a la persona y obra de Rodolfo Santana. En efecto, los organizadores de estas jornadas, que se realizan anualmente desde 1993 en Puebla, México, decidimos reconocer su obra. Las dos instituciones organizadoras del congreso, el Centro Cultural Espacio 1900, de la Ciudad de Puebla, México, y la Universidad de Tennessee, iniciaron en septiembre del 2009 la programación de las XVIII Jorna-das, tras la respuesta positiva del eminente. La obra de Rodolfo Santana venía siendo presentada y galardonada desde hacía varias décadas en los escenarios teatrales internacionales. Una prueba de esta afirmación da el recuento de sus obras representadas solamente en los tres meses previos al homenaje, es decir, entre abril y junio del 2010, en una revisión incompleta:

La agrupación Teatral Petaka, de Buenos Aires, presentó montajes de Asesinas anónimas[4] y Encuentro en el parque peligroso.[5] La primera el viernes 2 de abril,

2 Rodolfo Santana: *Ocho piezas de teatro breve I*. Caracas: Fundación para la Cultura y las Artes, 2011.

3 Rodolfo Santa: Ob cit, p. 6. Este volumen (411 pp.) salió de las prensas del Instituto Municipal de Publicaciones de la capital venezolana en mayo. Cinco meses después, en octubre, los mismos talleres litográficos lanzaron el segundo volumen, Rodolfo Santana: *Siete piezas de teatro II*, Fundación para la Cultura y las Artes, Caracas, 2011, 526 pp. Es de esperar que no se interrumpa el proyecto de edición de las obras completas de este brillante dramaturgo revolucionario

4 La obra Asesinas anónimas, escrita en 1994, fue presentada también bajo la dirección de Sheila Beltrán, en una temporada del 3 al 25 de Noviembre de 2012, en el Teatro La Usina, Madrid.

5 La pieza Encuentro en el parque peligroso fue escrita en 1988, y estrenada en el teatro Las Palmas, Caracas, Venezuela (1991). Después, entre otros montajes, fue presentada en San Cristóbal, Táchira, Venezuela, por el Grupo de Freddy Pereira (1996); Teatro Príncipe, Madrid, España (1993); Teatro Universitario de Valencia, España (1996); Compañía Teatral Revueltas, México (1999); Grupo La Salamandra, San Cristóbal, Táchira, Venezuela (1996); Grupo Comedia de Campana, Argentina (1999); Fundación Teatro Experimental Juvenil, Ciudad Bolívar, Venezuela (1998); Teatro de la Universidad Católica Andrés Bello (UCAB), Caracas, Venezuela (2000); Grupo Bataklan, Bogotá, Colombia (2001); Teatro Justo Sierra, de la Universidad Nacional Autónoma de México, México (2007); Sala Horacio Peterson, Caracas, Venezuela (2002); Teatro Ateneo de Maracay, Venezuela (2003); Teatro Nacional Juvenil, Venezuela (2004); Sala Horacio Peterson, Venezuela (2008); Teatro La Ranchería, Buenos Aires (2009); Centro Cultural El Foco, Compañía Máscara Neutra, dirigida por Julio Escartín, Ciudad de México (2010).

bajo la dirección de Jesús Gómez; y la segunda, bajo la dirección de Daniel Cocco, el sábado 10 de abril. En México, el 5 de abril, en el Centro Cultural El Foco, de la Colonia Roma Sur de la Ciudad de México, inició otra temporada con Encuentro en el parque peligroso, bajo la dirección de Julio Escartín. Este montaje fue ganador del Segundo Rally de Teatro Independiente 2010 en la categoría de "Mejor Puesta en Escena" y "Mejor Director", del mismo centro cultural. Fue presentada por la compañía Máscara Neutra, que agrupa a profe-sionales del teatro egresados, en su mayoría, del Colegio de Literatura Dramática y Teatro de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional Autónoma de México. La temporada se extendió desde el 5 de abril hasta el 28 de junio.

Simultáneamente a lo que ocurría en Buenos Aires y en la Ciudad de México, el viernes 9 de abril, el nombre de Rodolfo Santana aparecía en la cartelera del Teatro Nacional de la Ciudad de Guatemala. Se iniciaba una temporada de tres días con Encuentro en el parque peligroso, a cargo de la Asociación de Artistas Tras Bastidores. La presentación fue repetida los días 10 y 11 de abril de ese año.

Días después, del 21 de abril al 2 de mayo, en pleno Broadway, en el teatro de la calle 47 de Nueva York, el conjunto Puerto Rican Traveling Theatre (PRTT), un elenco itinerante de la isla, presentó su temporada newyorkina del 2010 con la obra La empresa perdona un momento de locura, una producción en castellano con subtítulos en inglés, traducidos por Charles Phillip Thomas. La obra fue escrita en 1974, cuando el dramaturgo cumplía treinta años.[6]

El martes 27 de abril, en Caracas, el Centro de Estudios Latinoamericanos Rómulo Gallegos (CELARG) iniciaba un ciclo de lecturas dramatizadas "Santana, cuatro tiempos", organizado por el taller de Teatro Mantí. El ciclo se extendió por dos meses y concluyó el 30 de junio. Fueron pre-sentadas cuatro obras: El animador (1972),[7] La empresa perdona un momento de locura (1978), Mirando al tendido (1988) y Encuentro en el parque peligroso (1988), interpretadas por actrices y actores entre los que destacaron Julio Alcázar, Virginia Urdaneta, Germán Mendieta, Augusto Galíndez y Yulika Kausz, bajo la producción de Marivé Perozo y la dirección general de José Gregorio Cabello. El Centro de Estudios Latinoamericanos Rómulo Gallegos anunciaba el ciclo dedicado a la obra de Santana porque ésta implicaba "un teatro que evidencia la necesidad de un cambio, la búsqueda de una respuesta para la equidad, la justicia social, el equilibrio entre los modos y los medios de la producción como abono para la conciencia colectiva, la lucha por la libertad, pero por sobre todo, Santana expone el compro-miso por la lucha social". En otro comunicado de prensa, CELARG también afirmaba: "Hay en el lenguaje de Santana un verbo de acción directa que

6 Estrenada en el III Festival Internacional de Teatro de Caracas por el Grupo G.T. en 1978, y galardonada con el Premio Nacional de la Critica 1978, es acaso una de más representada en escenarios internacionales. Fue lle-vada a la escena por el Grupo Telba, Lima, Perú (1976); el Teatro Circular de Montevideo, Uruguay (1983); Grupo TPOS, Caracas (1983); en San Juan de Puerto Rico, por Grupo de Elia Enid Cadilla (1976); en la Universidad de Educación Superior Ipe, Brasil (1978); Compañía de Comedias Populares, México (1982); Universidad de Carabobo, Venezuela (1982); Rosario, Argentina (1983); Ciudad de Guatemala, Guatemala (1982); Puerto Rican Travelling Theater (1983), Escuela de Teatro Juana Sujo, Caracas (1984); Grupo de Norman Douglas, Ciudad de Panamá (1985); Sala Planeta, Buenos Aires, Argentina (1985); Grupo El Buscón, La Habana, Cuba (1986); Gate Theater, Londres (1986); versión radial B.B.C., Londres (1987); Urania Theater, Colonia, Alemania (1987); Junges Theater, Gottingen, Alemania (1987); Teatro Alfil, Madrid, España (1989); New World Theater Project and the Bilingual Collegiate Program, Boston, EEUU (1989); Casa de la Cultura de Estocolmo, Suecia (1991); Grips Theater, Berlin, Alemania (1991), en solo dos décadas.

7 Escrita en 1972, fue estrenada en el III Festival Internacional de Teatro de Caracas, en 1978; año en que también recibió el Premio Nacional de la Crítica. También este año fue presentada por un elenco del Instituto Pedagógico de Caracas; el grupo dirigido por Rick Davis la presentó en la Universidad de Yale, EE.UU.; el Grupo de Teatro Móvil Campesino, fundado y dirigido por el vene-zolano Rodolfo Molina, la llevó al Festival Internacional de Teatro de Expresión Ibérica, en Porto, Portugal, 1979. Fue representada en Caracas en el Teatro CANTV, 1983, y por el Grupo Expresión, 1984; en San Juan, Puerto Rico, 1980; por la Compañía de Comedias Populares, en Ciudad de México, México, 1982; por el Grupo Rafael Briceño, Mérida, Venezuela, 1986; Portorican Traveling Theater, Nueva York. EE.UU., 1984; Ateneo de Puerto Rico, San Juan, Puerto Rico, 1984; Versión radial Sveriges Riksradio AB, Suecia, 1985; Sala Udecoop, Rosario, Argentina, 1985; Teatro Circular de Montevideo, Uruguay, 1986, elenco de Danilo Taveras, Ciudad de Santiago, República Dominicana; 1986; Versión televisiva, Televisión Portuguesa, Lisboa, 1986; Teatro de la Luna, Washington, EE.UU., 1993; Corral de Bustos, Córdoba, Argentina, 1993; Teatro de Bellas Artes, San Juan, Puerto Rico, 1993; Teatro Contemporáneo de Lisboa, Portugal, 1994; Guanare, Venezuela, dirección de Alberto Ravara (1995); Corpohuico Teatro, Venezuela (1996); Grupo Butacas, Festival de Teatro de Oriente, Venezuela, 1997; Teatro Experimental de Guadalajara. México, 1996; Grupo de Alberto Ravara, Caracas, 1996; Grupo de Bony Morin, Fundación Humboldt, Caracas, participante en la Feria Internacional del Libro, Guadalajara, México, 1996; Teatro de la Universidad de Baja California, México, 2001; bajo la dirección de Carlos Urquiza, Buenos Aires, Argentina, 2002; Avalon Teatro, Málaga, España, 2002; Producciones Rottemberg, Buenos Aires, Argentina, 2002; Grupo de Simón Pestana, Teatro Municipal, Caracas, Venezuela, 2207; Grupo Obreros del Arte, Puerto Rico (2007); Compañía Teatral Floración del Mezquite, León, Guanajuato, México, (2007); y muchas más.

maneja la ironía, la violencia, lo cotidiano. Los personajes preguntan constantemente y esas interrogaciones llegan al espectador sin tapujos. Este lenguaje se mete poco a poco hacia la reflexión y va mucho más allá." El Centro agregaba: "El teatro de Santana se ha inmortalizado a través del cine, pero en cualquier comunidad, en cualquier universidad, siempre está Rodolfo Santana presente asumiendo el carácter univer-sal y la vigencia que se mantiene en el tiempo. Un ejemplo: La empresa perdona un momento de locura, El animador, Mirando al tendido y En-cuentro en parque peligroso."

También en Venezuela, los días 6 y 7 de mayo del 2010, en el teatro "Luis Mariano Rivera", de Cumaná, Estado de Sucre, se repuso Baño de damas por la Fundación Rapsodia, dirigida por Wilmen Rivas.[8]

En el mismo mes de mayo, la Asociación Coahuilense de Teatristas presentó en Saltillo la obra Encuentro en el parque peligroso. La prensa local calificó esa presentación de "nueva e intensa puesta en escena". La crónica describía la obra de Santana con estas palabras: "Sus diálogos están cargados de reflexión, humor, cuestionamiento de la existencia, de la modernidad, de literatura, de la destrucción. Es una obra en la que el espec-tador puede encontrar sus propios pensamientos y descubrir otros nuevos; en la que puede contagiarse ese deseo casi infantil por recuperar la seguridad, la sonrisa." La temporada en Saltillo, durante los fines de semana de mayo, tuvo lugar en el Teatro de Cámara del Teatro de la Ciudad, y su montaje protagonizado por los actores coahuilenses Juan Antonio Villarreal y Martha Matamoros, bajo la dirección del mismo Villarreal.

Simultáneamente, el 6 de mayo último se iniciaba en Caracas la II Muestra de Dramaturgia Nacional con un homenaje de la sala "Rajatabla" a Rodolfo Santana. El elenco inauguró la Muestra con Obra para dormir al público (1986), dirigida por José Domínguez y Rufino Dorta. La Muestra, con la que se celebró los 40 años de Rajatabla, se extendió hasta al 27 de febrero de 2011.

El sábado 29 de mayo, a las 11 de la noche se estrenaba otra temporada en el corazón de Barcelona, España. El grupo "Abrapalabra" se instalaba en el teatro "Cincómonos espai d'art", de la calle del Consejo de Ciento 335, con Baño de damas, bajo la dirección de Roberto Urbina. La temporada concluyó el 26 de junio, después de la medianoche.

En Buenos Aires, el domingo 6 de junio se reiniciaba el "Ciclo de teatro venezolano", preparado por el conjunto La Ranchería, que ya referí. Las dos obras del dramaturgo venezolano, Asesi-nas anónimas y Encuentro en el parque peligroso fueron representadas alternativamente entre el 6 y el 26 de junio. El Ciclo incluyó asimismo videos documentales venezolanos.

A principios de julio, los medios de comunicación de la República Dominicana anunciaban una temporada en Santo Domingo con la comedia trágica Baño de damas, bajo la dirección de Enrique Chao, escenografía de Fidel López y producción de Pamela Sued, Carolina y Ana Rivas. La obra de Santana tuvo escenario en el Palacio de Bellas Artes, a partir del 23 de julio siguiente. En Caracas, se promocionaban para el mismo mes varias presentaciones de la obra de este dramaturgo.

Tal fue el marco inmediato, un marco de solo tres meses previos, del homenaje a Rodolfo Santana Salas preparado por las Decimoctavas Jornadas Internacionales de Teatro Latinoamericano, en Puebla. Lamentablemente, un retraso en la administración de los boletos del vuelo frustró la llegada a México del dramaturgo, que no presen-ció su homenaje.

8 Esa obra, Baño de damas, fue escrita en 1984 y estrenada en 1987 en el Ateneo de Caracas por el elenco dirigido por Ibrahim Guerra. Desde entonces ha sido montada en escenarios internacionales cuya enumeración sería difícil. Pero se puede recordar su presentación en el Teatro Nacional de Bogota, Colombia, bajo dirección de Ramiro Osorio (1988); Nuevo Teatro, Santo Domingo, República Dominicana, bajo la dirección María Castillo (1989); Teatro del Club Canario, Venezuela (1994); Teatro de Bellas Artes, San Juan, Puerto Rico (1995); Teatro Experimental de la Universidad de Guadalajara, México (1996); Teatro Emperador, Lima, Perú (1997); Miami (2005); Milán, Italia (2006), y Nueva York, donde el 18 de mayo del 2007 se inició una temporada el "Thalia Spanish Theatre", en Queens; la producción fue bilingüe: Baño de damas / The ladies room, bajo la dirección de Pedro de Llano y traducción de Charles Philip Thomas; la tempo-rada de seis semanas se desarrolló con actuaciones al-ternadas en castellano e inglés, y se extendió hasta el 24 de junio del mismo año. En el año 2002 fue llevada al cine por Iguana Producciones y la dirección de Michael Katz. En México, además, la Universidad Veracruzana la incluyó en Tramoya n. 23 (abril-junio 1990).

III

La simultaneidad y la diversidad de las presentaciones de las obras de Santana plantean una seria dificultad a todo intento de estudio de su obra. La presencia del dramaturgo como espectador en las representaciones de su obra implicaba la posibilidad de replanteamiento y revisión del texto analizado en su montaje. Santana escribía y reescribía su obra desde la doble perspectiva pragmática del autor y del espectador; a la que se debe sumar una tercera perspectiva: la del raudo paso del tiempo que sometía a cambios drásticos los acontecimientos del mundo y su historia en la segunda mitad del siglo XX. Rodolfo fue un ob-servador extremadamente sensible e inteligente de su tiempo. Espíritu nítidamente contemporáneo, había nacido en 1944 cuando los más altos valores de la espiritualidad y de la moral se derrumbaban a causa de las ambiciones destructoras, carentes de valores ideales y de ética, de los llamados imperios europeos cuyos saqueos y crímenes desatados sobre las naciones del mundo desde el siglo XVI alcanzaron su máxima degeneración y barbarie con las guerras entre ellos en pleno siglo XX. Rodolfo nació en el tiempo de la Segunda Guerra Mundial, entre la destrucción y la violencia provocadas por las naciones que habían obtenido poder económico y fuerza física mediante la explotación de otras y la expoliación de la humanidad; Rodolfo nació en el tiempo del sin sentido que ha dejado su impronta en las décadas posteriores, incluyendo a las actuales. Espectador de esa realidad, convirtió los escenarios teatrales en espacios en los que se reflejaba esa existencia violenta, primitiva, despojada de razón y moral, del mundo contemporáneo. No es extraño que por esa misma razón, cuando el asombro ante los crímenes agotaba su inutilidad, acudía al humor y al gesto sardónico, propios del espectador silencioso.

La obra de Rodolfo fue para él un discurso abierto permanentemente y sometido a revisiones de acuerdo a la diversidad de los montajes por los que era presentado, a la recepción del público y de él mismo, así como a los hechos cam-biantes de un mundo sometido a transformaciones sociales e históricas. Lo fue así, a lo largo de las cinco décadas de su producción dramática. Ya he mencionado el caso de aquella obra escrita a sus diecisiete años, Elogio a la tortura, en 1961, y que cincuenta años después entregó nuevamente revisada. En la "Introducción" del primer vo-lumen de 2011 refiere otro caso referido a una de sus primeras obras: La Muerte de Alfredo Gris (Primer Premio en el Concurso de Dramaturgia de la Universidad del Zulia, Maracaibo, Venezue-la, 1968; y estrenada en el Teatro Leoncio Martínez, en 1969): "fue escrita en 1965 y revisada en 1998 y 2008. Es decir, a lo largo de cuarenta y dos años ha sufrido revisiones que, en mi criterio, han resultado fundamentales. Maneras 'de decir', y de actuar en el campo de la escena".[9] Dos son los as-pectos de la creación dramática que señala en esa declaración; dos aspectos a los que él dio un mismo grado de importancia: la escritura de la obra y su presentación en el escenario. En el caso de esta obra, su tarea creativa halló satisfacción sólo después de cuarentidós años; en otras palabras: la obra que escribió a sus veintiún años quedó concluida en su revisión y logró la satisfacción de su propio autor cuando cumplió sesentitrés. Otro ejemplo podría ser el caso de Nunca entregues tu corazón a una muñeca sueca, sobre la que él mis-mo informó: "La comencé a escribir en el 72 y la termine en el 94. Veintidós años después".[10] También podría señalar el caso de Ángel perdido en la ciudad hostil, con la que obtuvo Premio Casa de las Américas 2003, que habiendo sido escrita en 1989, solo después de varias revisiones a tra-vés de más de una década, presentó al prestigioso certamen de La Habana, Cuba.

¿Cómo entender esta apertura del discurso dramático de Rodolfo Santana, estructura que difícilmente se cerraba en cada una de sus obras, que permanecían abiertas a sus reacciones como espectador, así como

9 Rodolfo Santana: Ocho piezas de teatro breve I. Ob. cit., p. 6.
10 Rodolfo Santana: "¿Por qué escribo?", Itinerario del au-tor dramático iberoamericano, San Juan de Puerto Rico: Editorial Lea, 1997, p. 215. Este volumen colectivo in-cluye ensayos del Grupo de Estudios Dramatúrgicos Iberoamericano (G.E.D.I), formado por dramaturgos que pertenecen a la generación de Santana: Guillermo Schmidhuber (México, 1943), Eduardo Rovner (Argentina, 1942), Mauricio Kartun (Argentina, 1946), Roberto Ramos-Perea (Puerto Rico, 1959), Fermín Cabal (España, 1948) y Marco Antonio de la Parra (Chile, 1952); ellos se denominaron informalmente "La patota".

a los acontecimientos humanos y sociales de su tiempo contemporáneo? Podría aceptarse una respuesta que él mismo dio en 1997: "Escribo lentísimo. Por eso es que no puedo trabajar en televisión, que es tan emergente. No puedo ser emergente, así escriba una obra de teatro horrorosa. Soy jardinero y cada obra me consume, por lo menos cinco años" (Ibídem). Sin embargo, es posible encontrar otra respuesta, no afirmada tan explícitamente como la que acabo de transcribir. La de su conciencia en vigilia frente a la propia sociedad y la humanidad de su tiempo. Concretamente, durante sus primeras experiencias como hombre de teatro, a sus veinte años, entre las calles de las barriadas de Petare, que solía recordar con afecto y nostalgia como aquel "pueblo amable hoy rodeado por una marea de barrios con infinitos problemas de marginalidad";[11] allí "fue cuando entendí que el teatro era una necesidad social, tan importante como el sueño o la alimentación", escribió tres décadas después.[12] Recordará que en aquellos tiem-pos de su juventud, y en aquellas calles de Petare, "ni siquiera sabía que era dramaturgo, el teatro era una contingencia política. Las obras respon-dían a situaciones precisas. Una especie de por-siacaso donde las tramas se movían desde la falta de agua en los barrios de Petare hasta la agonía de un pintor como Bárbaro Rivas o la muerte de un exboxeador loco a manos de la policía".[13]

La conciencia de la cotidianidad ya no podía desligarse ni de las calles de su realidad social ni de su tiempo; su tarea creativa se convirtió en el testimonio de su experiencia vivida en un presente no restringido ni a su tiempo ni a su espacio inmediatos, un presente vivido que tampoco podía desligarse ni del pasado ni el futuro; en este enfrentamiento empírico con su realidad vivida, callejera, fundaba también su concepción del arte dramático, en su doble función ética y estética. Esa concepción, además, le llevó a asumir un compromiso con el



11 Ibid., p. 212.

12 Ibid, p. 206.

13 Ibid., pp. 215-6. Bárbaro Rivas (Petare, Venezuela, 1893-1967) tiene un lugar importante en el arte ingenuo vene-zolano. Vivió una bohemia genuina sin saberlo acaso. Visto por algunos como mendigo callejero, y por otros como peón de ferrocarril de escasos recursos, su obra sorprendió a nacionales y extranjeros, pues ganó una Mención Honorífica en la IV Bienal Internacional de 1957, São Paulo, Brasil; y fue incluida en la muestra "Naives Painters of Latin America" organizada en 1962 por la Universidad de Duke, en Durham, North Carolina, EE.UU.



cultivo de una moral social, exponiendo en el escenario los temas y las acciones que mostraban la igualdad o la desigualdad, la justicia o la injusticia de los colectivos humanos, es decir, la moral social que debe guiar toda actividad del individuo en su comunidad.

Hablar de una estética nacida de las calles y en su entorno inmediato no es una simple me-táfora para entender la concepción dramática de Santana; él mismo escribió: "Creo que en teatro se debe ser arriesgado en la elección del tema, de nuestras esquinas, que se parecen a todas las esquinas del mundo pero cuyo claroscuro no es fácil de descifrar".[14] Sin embargo, tampoco esta afirmación debe hacer pensar que la obra de este dramaturgo ha sido resultado del cultivo de un trasnochado realismo, sino precisamente lo contrario, como fue señalado por sus críticos y comentaristas, porque su teatro trascendió el realismo.[15] Lo que ha buscado Santana para su arte dramático ha sido el discurso y la representación de lo verosímil. A partir de hechos habituales de la vida cotidiana y de la realidad social llevó al esccenario la argumentación de los acontecimientos apropiados a la credibilidad dd de la representacición y aceptación por la opinión común. La verosimilitud y la credibilidad de lo cotidiano sustentaban el espectáculo teatral como una analogía de la realidad. La verosimilitud y credibilidad fueron las argumentaciones de su imaginación. Su aguda percepción de la realidad y su razonamiento sobre ella no se desligaban de los procesos de su imaginación. Así su imaginación transformaba los hechos de la realidad en una analogía de la mis-ma. Lo escribió él mismo:

> "Manejaba la imagina-ción de acuerdo al latido del mundo y por fortuna me daba cuenta de los fallos y asesinaba obras a diestra y siniestra. Jamás logre entrar en el realismo socialista".[16]

Esta acción mediante la cual "asesinaba obras a diestra y siniestra", que él mismo denominó obricidio, no era otro afán que buscar la representación más apropiada de sus obras acorde con "el latido del mundo"; más aún, Rodolfo celebra-ba y consideraba una fortuna darse cuenta de sus intentos fallidos. Esta es la explicación más profunda sobre la condición de las estructuras abiertas que mantuvo en cada una de sus obras. Asimismo, demuestra la lúcida condición crítica del pensamiento de Santana, que obviamente no permitió omisión alguna de la autocrítica.

Por otra parte, su misma concepción estética basada en la verosimilitud implicaba la aceptación de lo probable, en términos amplios: la índo-le de la realidad social como probable, en términos similares a la índole de su representación; es decir, la realidad y su representación susceptibles al mejoramiento y a lo perfectible. Cabe aquí precisamente su preocupación por la pragmática del espectáculo teatral; es decir, por el efecto del arte dramático en el espectador a fin de subvertirlo y orientarlo al mejoramiento de su condición humana y de su realidad social.[17] La revisión cons-tante de sus obras no obedecían tanto al afán de perfeccionarlas como de lograrlas más efectivas respecto a las expectativas que él buscaba en el espectador. La verosimilitud como probabilidad puede verse, entonces, tanto en la realidad como en el teatro. Rodolfo describió de este modo su propia tarea de dramaturgo:

14 Ibid., p. 221.

15 Suárez Radillo ha empleado los términos de "extraño rea-lismo" para el teatro de Santana: "El extraño realismo y la inter-relación de represores y reprimidos que caracteri-zarán todo su teatro posterior, comienzan a tomar forma definida en Elogio de la tortura (1966). Su protagonista, un verdugo, tipifica el orgullo profesional de un hombre (¿o una clase?), por el goce de un privilegio: el refina-miento de la crueldad". Cf. Carlos Miguel Suárez Radillo (Sel., pról.. y notas): 13 autores del nuevo teatro venezola-no, Monte Ávila Editores, Caracas, 1971, p. 447. Por su parte, Azparren Giménez señaló que Santana fue "[m] ás allá de las formas realistas tradicionales, aún las de tendencia épica". Cf. Leonardo Azparren Giménez: "El teatro venezolano en una encrucijada", Latin American Theatre Review, Fall 1986, p. 81. Este mismo crítico, en sus Estudios sobre teatro venezolano, escribió: "Entre 1968 y 1971 Rodolfo Santana se consolidó como la nueva alter-nativa, porque propuso una visión iconoclasta que negaba el realismo social sucedáneo de visiones ideológicas". Cf. Leonardo Azparren Giménez: Estudios sobre teatro vene-zolano, Fondo Editorial de Humanidades y Educación, Caracas, 2006, p. 223. Amado del Pino, en referencia a Ángel perdido en la ciudad hostil, ha escrito: "Santana par-te de la realidad más terrena y, a través de la magia de situaciones bien construidas, le va dando lugar al repre-sentante de lo insólito. Lo más interesante es que tam-bién se asoma al proceso inverso". Cf. Amado del Pino: "El Ángel de Rodolfo Santana", Conjunto 135, ene.-mar. 2005, p. 104.

16 Rodolfo Santana: "¿Por qué escribo?", ob.cit., p. 208.

17 Empleo el término "subvertir" con el mismo sentido que Azparren Giménez, cuando escribió de Santana: "con obras como La muerte de Alfredo Gris, El sitio y Barbarroja empieza a subvertir la mente del espectador, en función de mostrar, con imágenes agresivamente compromete-doras de un modelo social más amplio que el venezola-no, los mecanismos de índole moral, social e histórico". Leonardo Azparren Giménez: "El teatro venezolano en una encrucijada", ob. cit., p. 81.

> Escribo para la esquina, es un sentido geográfico y espiritual. En el sentido geográfico mantengo una observación permanente sobre mi sociedad, personajes, situaciones, eventos. Estas conformaciones realistas que pergeñan tanto mi transcurso, surgen transformaciones en la creación dramatúrgica. En esa mutación es donde nacen los fenómenos estructurales, las compensaciones emocionales, los pretex-tos que conjugan la pieza teatral. Una realidad probable que, sin duda ya globalice.
>
> El hambre de Somalia no me es extraña. La veo en las áreas marginales venezolanas. Nuestra violen-cia se emparenta con la colombiana o con la de las minorías neoyorquinas. (…) Existe ya un tejido generalizado en el mundo que cada día acorta más las distancias entre las gentes.[18]

En este sentido, la apertura que Rodolfo mantuvo para las estructuras de sus obras, orientado por la verosimilitud y la credibilidad, encerraba asimismo latente la probabilidad, que no era ajena a su concepción del arte dramático. Estos conceptos no los obtuvo de teorías o tradiciones librescas; los cultivó en su experiencia empírica y su existencia cotidiana respecto a su sociedad y su mundo contemporáneo. "Cada mañana me asombro de lo imprevisible que es el ser humano y su capacidad dramática. Siempre actúa",[19] escribió, y en junio del 2012, en la que acaso fue la últi-ma entrevista, dijo: "Cada vez que salgo a la calle se estremecen mis convicciones y, así, las reviso para ver dónde está el quiebre. Mi pueblo me en-seña sus rostros, canta quedo sus canciones, mira en la dirección correcta. ¿Qué puedo hacer sino aprender? Me apego a las corales, los colectivos, a los pensamientos al unísono. Y así, nunca dejo la página en blanco".[20]

De consuno con este pensamiento, el sentido de la probabilidad en la obra de teatro fue más evidente para este dramaturgo, pues los acontecimientos de la calle y en la realidad humana le obligaban a volver a su obra y reconocerla en una animación autónoma: "Aprendí que una obra de teatro es un ser vivo. Un mundo probable con leyes específicas, que si no sabemos manejar es ca-paz de consumirnos", dijo.[21] Este reconocimiento le fue posible por la vía de la puesta en escena, en el paso del texto dramático al texto teatral, es decir, entre la escritura del texto y el espectáculo ante el público que solo podía ser alcanzado mediante el montaje. Así lo reconoció: "La dirección teatral, con sus aciertos y errores ha sido fundamental en mi proceso de dramaturgo. Me mostró los mecanismos de la actuación, las fronteras del lenguaje y de la puesta. Las leyes que rigen los mundos probables del escenario.[22] De este modo evadía y superaba el realismo; sus obras no son una imitación de la realidad.

Sin duda que detrás de la verosimilitud o la probabilidad se destaca otro aspecto digno de ser señalado en el pensamiento de este escritor y ar-tista: su idealismo ético, además del estético, al enfocarse en las acciones, cualidades y circunstancias humanas y sociales, desde el bien o el mal. Y aunque con frecuencia la obra de Santana expone y denuncia la violencia, subyace asimismo en ella una fe en la bondad humana: "El ser humano puede ser un animal y lo demuestra cada día, pero también a cada momento respira grandeza y quiere ser bueno. Lo diabólico y lo santo del brazo".[23] Este pensamiento moral, confiado en el entendimiento y la conciencia, está sustentado precisamente sobre la probabilidad y lo verosímil en el ser humano y sus actos, que Santana traslada tanto a su creación dramática como también a la representación escénica orientada por el público. Su pensamiento orientó asimismo la voluntad de este dramaturgo que asumió el deber de exponer en su obra la grandeza humana vero-símil, en un tiempo en que el poder y la ambición de potencias económicas, carentes de moral, persisten en sus afanes de dominio en el mundo. La realidad del mundo contemporáneo, globalizado en su avance y miseria, pretende sobreponer otra realidad cuya atmósfera no es más que la incertidumbre que sepulta con su avaricia

18 Rodolfo Santana: "¿Por qué escribo?", Ob. cit., p. 217.
19 Ibid, p. 214.
20 Freddy Ñáñez: "El teatro es una visión colectiva sobre la intimidad. Conversando con Rodolfo Santana", Letras CCS, a. 3, n. 97, domingo 3 de junio de 2012, pp. 2-3.
21 Rodolfo Santana: "¿Por qué escribo?", Ob. cit., pp. 216-7.
22 Ibid, p. 220.
23 Ibid, p. 208.

comercial la más valiosa índole humana: su moral. Hace más de una década Rodolfo habló de su búsqueda de lo humano, de este modo:

> …en mi búsqueda de lo humano no me interesa tanto la descripción de asesinatos, palabras no dichas o amores, como sus particularidades. El punto limite en que lo santo se trasmuta en diabólico, o vice versa. El gesto que provoca la catástrofe o el delirio. Cada buena historia tiene su punto de torcedura. Hallarlo es simple y a la vez complejo. La capacidad de un dramaturgo consiste en vincular dos improbabilidades.[24]

Y un año antes de su fallecimiento, cuando escribía la "Introducción" al primer volumen que reúne su obra, definió su arte dramático como una poética que emerge de lo subalterno:

> "he buscado una poética que parta de la subalternidad, de lo contenido, de lo aparentemente perdido, de la garganta que nadie esperaba escuchar. De allí, la lenta revisión y cuidado sobre cada obra".[25]

Se puede ver, pues, que su concepción sobre el arte dramático no concluía en su tarea de dra-maturgo, sino que trascendía a la representación compleja conformada por un conjunto múltiple de discursos semióticos que debían ser expuestos en el escenario. "Mi trabajo en torno a la escritura de la representación se desarrolla de manera muy lenta", reiteró el dramaturgo en la "Introducción" al primer volumen de su teatro breve.[26] Y lo explicaba:

> "Las premisas las puedo escribir en días, pero su revisión puede durar décadas. Y es que las representaciones teatrales en general (y algunas cinematográficas) recogen sólo un trazo de lo humano, una pista de su trascurso, de su comunicación y no es apropiado mostrar lo que somos sin la debida precisión y belleza. Y esto toma tiempo".[27]

24 Ibid, p. 200.

25 Rodolfo Santana: Siete piezas de teatro II. Caracas: Fundación para la Cultura y las Artes, 2011, p. 7.

26 Rodolfo Santana: Ocho piezas de teatro breve I, Fundación para la Cultura y las Artes, Caracas, 2011, p. 5.

27 Ibid.

IV

Rodolfo reconoció, asimismo, que su experiencia en el cine le dio nuevas experiencias no solamente respecto a este mismo arte, sino también para el teatro en la complejidad discutida aquí, y en lo que concebía como el arte dramático del porvenir en las sociedades y culturas de los países latinoamericanos; es decir, el futuro de esta manifestación artística en relación al beneficio de la comunidad local y regional, como instrumento para el mejoramiento de su vivir. La estética de lo verosímil y lo probable que él postulaba estaba condicionada precisamente por una visión del futuro y un mejor vivir, porque lo verosímil y lo probable sólo pueden ser explicados como representaciones del porvenir. Recordaba que su experiencia como cineasta le hizo saltar "de la ficción apegada a la política —encadenada a un futuro posible— a la creación como invento" (1997: 199); política, obviamente entendida, como el interés público, su bienestar, y un sensible buen funcio-namiento de su actividad en general. De ahí que tampoco dejaba de ver el teatro como un medio de instrucción pública, capaz de complementar los planes de educación nacionales. "Llegaremos a una mejor comprensión de la existencia cuando en la preparatoria y primaria se implemente una pedagogía sobre el hecho de vivir".[28] Sentía una viva confianza en los cambios de los métodos educativos. "La enseñanza clásica ya no tiene sentido", escribió, frente a "los nuevos modelos de poder y producción. Estamos solos en la angustia de un tiempo que cambia constantemente".[29] Atento a los cambios persistentes del tiempo, no solo revi-saba sus obras sino que buscaba influir en el mejoramiento del vivir social en el inmediato porvenir. Rodolfo percibía el poder y la producción operando arteramente sobre la política y el mercado, la infor-mación y su habilidad de distorsionar la verdad y la justicia, en beneficio de intereses propios. Los medios de producción, el predominio del interés netamente político y comercial, la excesiva valoración del intercambio

28 Rodolfo Santana: "¿Por qué escribo?", ob. cit., p. 208.

29 Ibid, p. 209.

material, al servicio del poder económico, asediaban a la mayoría manipulando los medios masivos de comunicación. Estos nuevos modelos de poder y producción convertían al público en objetivo de sus ataques en sus pretensiones de modelar una detestable cultura comercial. Esta fue otra de las preocupaciones de Rodolfo, por la que también orientó su teatro: "en varios países de América Latina existe un vacío imperdonable sobre la influencia del teatro en el campo cultural", escribió.[30] La producción comercial avasallaba los valores, sentimientos e ideales humanos legítimos:

> Escribir teatro en este momento es una de las pocas aventuras que existen. La avalancha de los mercaderes, la super saturación de la in-formación hedonista, la versatilidad lúdica, el poder que cada día se concentra más en el desarrollo de mercados, tiende a hacer del teatro un tiranosaurio Rex hambriento en una cris-talería. Afortunadamente para la humanidad, existimos los dramaturgos, pues en los próxi-mos años, el teatro será el medio por excelencia para mostrar que las pasiones, el amor, los equívocos, la salud y la muerte, serán nuestro norte, siempre.[31]

Rodolfo esperaba y luchaba porque los valores humanos fueran restituidos en las sociedades para beneficio de todos; por eso se empeñaba a través de su teatro a forjar una cultura renovada en su humanismo. Las manifestaciones actuales de la producción comercial, con pretensiones de cultura, eran asimismo, para su sensibilidad ética y estética, expresiones nocivas de un tiempo de mediocridad llamada globalización: "Me enfrento, igual que todos los dramaturgos, a la aventura de escribir teatro en un tiempo donde todo atenta contra él. Hoy, las artes escénicas enfrentan los enredos turbios de las grandes corporaciones de la comunicación. Un espacio televisivo nos azota con cinco, seis o diez millones de espectadores", había escrito.[32] Y más de una década después ratificó ese pensamiento y esa preocupación magnificada por las condiciones de las relaciones internacionales impuestas por países poderosos. En el 2011, y en la "Introducción" al primer volu-men de su obra publicada por la Fundación para la Cultura y las Artes de Venezuela, escribió: "Soy de los que cree que el arte posee las mejores definiciones y justificaciones de nuestro paso por la tierra, aunque se intente transformarlo en una mercancía más. En el arte hay valores, formas éticas y estéticas que constituyen uno de los principales escudos de la humanidad ante la voracidad y destrucción del capitalismo depredador".[33] Y así como a sus veinte años, en la década de los 60 y entre las barriadas pobres de Petare, había comprendido que "el teatro era una necesidad social, tan importante como el sueño o la alimentación", a sus sesentisiete años afirmaba con total certidumbre: "el teatro es un medio de inmenso poder para enfrentar el avasallante canibalismo de los medios de comunicación capitalistas y su persistente intención de transformarnos en imbéciles espectadores (…), ansiosos de 'sensaciones'".[34]

En la soledad de "la angustia de un tiempo que cambia constantemente", Rodolfo reflexionaba sobre los efectos de esas mudanzas en el pensamiento de su tiempo, un pensamiento que había trascendido la modernidad que fenecía en las primeras décadas del siglo XX y que se remontaba en nuevas búsquedas por las que se alteraba y se actualizaba según los acontecimientos del mundo. Explicaba, que en su trabajo de dramaturgo no podía ignorar esas alteraciones: "el mundo cambia de forma acelerada y tengo que cuidar muy bien donde pisan mis personajes. Actualmente, lo que en la mañana era vanguardia en la tarde es obsoleto. A la postmodernidad sucede la transmodernidad…".[35]

Tanto la escritura como la representación dramática debían poner en escena, ante la percepción y el entendimiento de los espectadores, esos cambios para

30 Ibid, p. 210.

31 Santana no dejó de manifestar su fe en la obra de los dramaturgos de su generación, quienes, en su opin-ión, estaban respondiendo a la circunstancia de los tiempos actuales, y a quienes recordaba con afecto y admiración: "Ya Carlos Gorostiza, Carlos José Reyes, José Ignacio Cabrujas, Eduardo Rovner, Marco Antonio de la Parra, Mauricio Kartun, Roberto Ramos-Perea, Hugo Salcedo, Disla, Schmidhuber, Cabal y otros dramaturgos iberoamericanos están en mi biblioteca como una mel-ancolía, una magia, viajar siguiendo el rumbo del viento".

32 Ibid, p. 211.

33 Rodolfo Santana: Siete piezas de teatro II, ob. cit., p. 5.

34 Ibid.

35 Ibidem.

juzgarlos, ya sea como comportamientos encomiables o inaceptables para la moral social. Con este fin, la representación de la obra teatral como etapa final de su realización en el escenario, se orientaba a la mentalidad de los espectadores. Rodolfo se ha referido en innumerables ocasiones, especialmente en las entrevistas concedidas a los medios de comunicación, al concepto de la mentalidad, que merece ser considerado como una categoría fundamental de su pensamiento y de la concepción de su arte dramático. Mentalidad como modo de pensar del pueblo venezolano y por extensión de los pueblos latinoamericanos: la mentalidad como conciencia colectiva, esto es, modo de pensar de acuerdo a su propia historia y cultura. El espectador debe divertirse en el teatro, para lo cual el humorismo es fundamental, pero sobre todo debe reflexionar ante las acciones a las que se enfrenta en la representación, reflexionar examinándolas para obtener consecuencias de las conductas observadas, discurrir e inferir sus conclusiones ante la representación teatral.

La categoría "mentalidad" se presenta de modo explícito en Barbarroja, escrita en 1969, cuando el autor cumplía veinticinco años. Con esta obra Santana obtuvo el Premio Nacional de Teatro 1970, consagrándose muy joven en la vocación y profesión de dramaturgo.[36] El subtítulo de esta obra: "Nuevo viaje a las regiones equinocciales", es clara referencia a la obra de Humboldt y Bonpland.[37] El joven dramaturgo venezolano satirizaba los intentos de nuevos colonialismos sobre países como los de la América Latina. Barbarroja está a cargo del neocoloniaje de la República de Barataria, en nombre y representación de un imperio con pretensiones de civilizado, cuyo Emperador Pecos Bill asedia a la república con su representante personal, asesores e historiadores. El presidente de la República, Gran Juan, advierte a un joven historiador del imperio que le visita en el Salón del Palacio de Gobierno: "Usted posee una mentalidad diferente a la nuestra, doctor White. Quizá le parezcamos un poco primitivos, y puede molestarle lo candente de nuestra forma de ser".[38]

En otra ocasión, en el mismo Palacio de Gobierno, Gran Juan rechaza por inaceptables los planes de Barbarroja, quien a su vez insiste en su propósito: "No cambie de parecer. Lo que le planteamos es la mayor alternativa en la evolución de Barataria. Hará que la relación Imperio-Colonia se torne más sólida. Comprenda, llenaremos todo el abismo que, sin duda, nos separa hoy".[39] El presidente rechaza nuevamente los planes del representante del Imperio, ante lo cual éste responde: "Necesitamos una mentalidad que no se atenga a las costumbres. Una personalidad avanzada...".[40] Santana advierte de que todo colonialismo buscará siempre para fortalecerse cambiar la menta-lidad de los pueblos a los que pretende someter. Todo colonialismo busca modificar el pensar propio, el temperamento, el carácter, idiosincrasia distintiva y genuina de los individuos de la colectividad que pretende subyugar; todo colonialismo busca destruir los legítimos valores históricos y culturales de la conciencia colectiva que atropella. El espectador recibe efectivamente el mensaje del dramaturgo. De ahí que Azparren Giménez, en su comentario a esta obra, haya escrito: "La historia de Barataria, neo-conquistada por Barbarroja en nombre del Emperador Pecos Bill, libera rápida-mente su falso carácter naif que denota el gus-to de Santana por el juego, porque el espectador percibe la historización de los acontecimientos es-cénicos, que comprometen, críticamente, su con-dición de ciudadano".[41] Barbarroja, en un nuevo intento de convencer al presidente de Barataria respecto a los planes supuestamente ventajosos del Imperio, pedirá a su asesor, el "Especialista" que

36 El Premio fue otorgado por única vez por el Instituto Nacional de Cultura y Bellas Artes (INCIBA). La Editorial Monte Ávila publicó la obra en 1971, y fue estrenada en 1976, en el Centro de Estudios Teatrales Barquisimeto. Un año después fue representada en la Ciudad de México por el elenco del Grupo CLETA (Centro Libre de Experimentación Teatral y Artística), en el entonces Foro Isabelino (1977), fundado por el dramaturgo mexicano y hombre de teatro Héctor Azar (1930-2000).

37 A. de Humboldt y A. Bonpland: Viage a las regiones equin-occiales del Nuevo Continente, Casa de Rosa, París, 1826. Testimonio del viaje realizado por sus autores, con fines botánicos, entre 1799 y 1804.

38 Cito de Rodolfo Santana: Teatro Tomo I, Monte Ávila Latinoamericana, Caracas, 1994, p. 26 (énfasis mío). Desconozco si Rodolfo hizo revisiones del texto poste-rioresa esta edición. Este volumen incluye: Barbarroja, La muerte de Alfredo Gris, Los criminales, Nuestro padre Drácula y La farra.

39 Ob. cit., p. 93.

40 Ibid, p. 94 (énfasis mío).

41 Leonardo Azparren Giménez: "El teatro de la irrupción", Rodolfo Santana: Teatro Tomo I, ob. cit., p. 10.

explique más claramente esos planes. Este, después de reconocer la extraordinaria riqueza natural de Barataria, explicará la importancia de acabar con ese "capital estático" para imponer "la oferta y la demanda de un mercado próspero" en el país, además de traer "grandes inversiones y los más extraños productos del Imperio", siempre que se cumpla una condición: "Para que sean aceptados, es imprescindible cambiar la mentalidad del hombre común, crearle el sentido de la necesidad".[42] Y esperando convencer al presiden-te, este "Especialista" mostrará muy ufano un dibujo que representa al habitante del Imperio: "Cowboy de sombrero de ala ancha, botas, pañuelo al cuello, pistolas, tabaco en la boca, chale-co y camisa a cuadros. Rostro feliz"; dibujo ante el cual el "Especialista" explica lo que considera muy claro: "Este es un ciudadano del Imperio. La diferencia es obvia, como pueden notar. En esta forma visten todos, desde nuestro Emperador, Pecos Bill I, hasta el más humilde peón. El rostro feliz indica la posesión de una inmensa cultura. El orgullo tremendo de formar parte de una civilización tecnológica cuyo futuro no se puede predecir por los ribetes fantásticos que la caracterizan";[43] finalmente el Especialista presionará al presidente para "lograr que el hombre de Barataria se trans-forme en el hombre del Imperio", ante la sorpresa de Gran Juan que no comprende cómo se puede lograr destruir los rasgos propios de un pueblo. La respuesta del Especialista es simple e inmediata: "Hay un proceso (Pausa corta.) Extraemos de raíz todas las tradiciones y formas de vida, y las susti-tuimos por las nuestras..."[44]

Con sátira y con humor, Santana enfrenta al espectador a los procesos políticos del neocoloniaje, la crisis moral, la violencia y la incertidum-bre del siglo XX, para despertar la comprensión del espectador. El mismo dramaturgo lo reconoció: "Esa violencia no la niego, (…) a través de mis obras trato de explicarla, de hallarle un sentido para que no sea una fuerza ciega".[45] Azparren Giménez desde su crítica también la reconoció: "con obras como La muerte de Alfredo Gris, El sitio y Barbarroja empieza a subvertir la mente del espectador, en función de mostrar, con imágenes agresivamente comprometedoras de un modelo social más amplio que el venezolano, los meca-nismos de índole moral, social e histórico".[46]

Cuando escribimos estas líneas de homenaje al admirado dramaturgo no han pasado aún seis meses de su muerte. Como testimonio de esta admiración reunimos textos de los dramaturgos miembros de su generación. Respondieron inmediatamente tres de ellos: Guillermo Schmidhuber de la Mora, Roberto Ramos-Perea y Mauricio Kartún.[47] Asimismo, hemos invitado a tres participantes en las XVIII Jornadas Internacionales de Tea-tro Latinoamericano (julio, 2010), en la ciudad de Puebla, México: Felipe Galván, dramaturgo mexi-cano, novelista e investigador literario; Thelma I. Ramírez Cuervo, directora teatral, investigadora y docente de la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla; y Gabriel T. Saxton-Ruiz, investigador y profesor en la Universidad of Wisconsin, Green Bay.

42 Rodolfo Santana: Teatro Tomo I, ob. cit., p. 95 (énfasis mío).
43 Ibid.
44 Ibidem.
45 Rodolfo Santana: Siete piezas de teatro, t. II, Fundación para la Cultura y las Artes, Caracas, 2011, p. 6.

46 Leonardo Azparren Giménez: "El teatro venezolano en una encrucijada", Ob. cit., p. 81.
47 Agradezco al amigo Guillermo Schmidhuber su interés por la edición de este homenaje y por haber invitado a partici-par a los miembros de su generación de dramaturgos.

La empresa perdona un momento de locura

Pedro Trigo
Teólogo - filósofo
Escritor, investigador, profesor
CENTRO GUMILLA

La película de Walerstein es un paso adelante en la formación del cine venezolano. Su aporte estribaría en la superación de tópicos que amenazaban convertirse en estereotipos con el peligro de castrar nuestra naciente filmografía. Al nivel de la realidad —sea realismo crítico o fantasía creadora— sólo se arriba en la narración. Sólo al sorprender un nudo dramático se penetra en lo propiamente humano. Al faltar esto, la cámara sólo es capaz de plasmar formas, ritmos, rasgos supuestamente típicos, pero siempre disgregádos, sin llegar a componer una figura. Y es cierto que en buena parte de nuestra producción cinematográfica se ha dado de un modo más o menos latente la pretensión de captar ambientes o tipos de un modo directo, inmediato; la anécdota en estos casos se ve superpuesta, casi como un pretexto. Y el resultado es entonces una mezcla de chispazos intuitivos, aciertos parciaĺes y falta de organicidad. En la película de Walerstein se trata por eĺ contrario de un nudo dramáco. El resultado concomitante es una presentación convincente de tipos, ambientes y situaciones venezolanas.

La Empresa perdona un· momento de locura entabla el proceso a una figura muy característica del país: el hombfe serio, escrupuloso con s·u trabajo, cumplidor eón su familia, leal con amigos y compañeros, el hombre. sano y de buena conciencia. Cuando este hombre acepta la dicotomía fundamental del sistéma capitalista: trabajo enajenado-vida privada solidaria llega a una contradicción creciente que sólo puede procesarse de un modo inconsciente corno malestar. Esta contradicción explota como rebeldía; pero la rebeldía es procesada y asimilada. Se desagua en la autopunición, la autocompasión y la mala conciencia; al fin la personalidad originaria queda sustituida por una figura vulnerable, dócil, integrada. Su síndrome de seguridad es alimentado por un nuevo contrato en que se combinan ciertos elementos de bienestar con largas cadenas. Aunque no siempre la sicología humina aguanta tal desgarrón.

Creemos que el planteamiento es profundo y no podemos decir que el país tenga aún una respuesta ni que podamos brindar una alternativa en marcha. Mariano es jefe de taller, un hombre que ha subido a través de veinte afios de trabajo constante, tiene prestigio en el barrio donde hasta el malandro busca su reconocimiento y se resiente de que lo enjuicie duramente. Todo lo debe al trabajo, ahí está su pequeña mina. Y él es muy consciente de que no es dueño de su trabajo. Por lo tanto, para que todo lo demás se mueva, eso ha de permanecer estable, sagrado, incondicionado. En el trabajo todo lo que hay que hacer es cumplir. Así uno puede vivir, sacar ade lante a la familia y hasta dar una ayudita a compañeros y vecinos. El presupuesto es que el actual contrato social es un cauce suficiente. De ahí su hostilidad hacia el malandro: no hay razón para la rebeldía contra la sociedad, eso es holgazanería y vicio. De ahí, también su postura de desconfiada alerta respecto del cura: está despertando un movimiento que puede rebasar los cauces permitidos. Y por eso también la postura ambivalente ante el hijo uníversitario: lo admira y lo escucha, pero a sus razones opone siempre el muro de la necesidad de una mínima segurid!ld vital. Mariano es el representante de una parte del pueblo venezolano sanamente tradicional: Con el trabajo uno poco a poco sale adelante y el que no trabaja es porque no quiere. La figura correspondiente sería el empresario tradicional que con elementos como Mariano ha ido expandiendo sin cesar la empresa. El sindicalero vendido y aguajero completa el triángulo de la moderna acumulación capitalista en Venezuela. Pero el desarrollo de estas fuerzas determina la imposibilidad de procesar los conflictos en el seno de este esquema y provoca su transformación. Se transforman las relaciones de producción: Los obreros se mueven en busca de una solidaridad de clase rebasando la mediación del sindicalero amarillista. La empresa reacciona satisfaciendo ciertas demandas y tratando de entablar relaciones afectivas con los obreros y sus familias.

Bajo el cauce, aparentemente contínuo, de los veinte afias de trabajo se sedimentan contradicciones y tensiones. Como Mariano renunció a desaguarlas en la acción, se acumulan hasta que la rabia reprimida, revienta: Un accidente causado por el ritmo excesivamente acelerado que impone la gerencia, pero cuya responsabilidad inmediata recae de algún modo sobre él, lleva a Mariano a descargar su rabia contra las máquinas. El órden tradicional ha sido abolido. Ante la eventualidad; las figuras del empresa'rio y del jefe de taller deben modificarse. La película seguirá hasta su culminación el hilo de la transformación córresp¿ndiente.

El primer impulso del empresario es reaccionar con todo el peso de la ley. El deseo del jefe de taller sería poner entre paréntesis su explosión incontrolada y que todo siguiera como antes. Pero nada de esto es posible. Por una parte la producción debe seguir, no es conveniente en esta coyuntura una prueba de fuerza. El empresario es llevado por los jóvenes ejecutivos a aceptar las nuevas reglas de juego. Por la otra. la rebeldía solitaria del jefe de taller ha desatado una huelga victoriosa. Los compañeros quieren elegirlo enlace sindical. Él ajeno hasta entonces a ese ámbito, comienza a ser atraído por esa posibilidad. Desde esta nueva sensibilidad acaba por· participar en la construcción comunal de las cañerías para el barrio, fruto de la manifestación que organizara el cura.

Pero la vuelta a la fábrica está condicionada a la obtención de un certificado de normalidad sicológica. Y ahí viene el drama: Para plasmar en la vida esa nueva sensibilidad necesita el trabajo, pero para poder recuperarlo se le exige que mate esa nueva sensibilidad. Y aquí viene la lucha entre la conciencia de clase emergente enfre sus compañeros que tratan de hacerle ver la falsedad de ese planteamiento ofreciéndole su solidaridad como palanca para desmontarlo y los mecanismos de la nueva mentalidad empresarial que tratan de ablandarlo haciéndole ver la inutilidad de la rebeldía, que reducen sutilmente la solidaridad a la autopunición y le proponen para evitarla la aceptación de la fatalidad del sistema que lo premia metiéndolo más entre sus engranajes.

Creemos que la siquiatra —personaje algo forzado en la anécdota de la película— vale sin embargo como símbolo del acondicionamiento que se lleva a cabo en estos años entre la población que emerge de los ranchos a los bloques. La crispación televisiva, la violencia en la carretera, la violencia sexual, la contienda electoral e incluso la violencia física horiz'ontal serian mecanismos compensatorios de esta. aceptación humillante de las cadenas del sistema a cambio de un poco de bienestar.

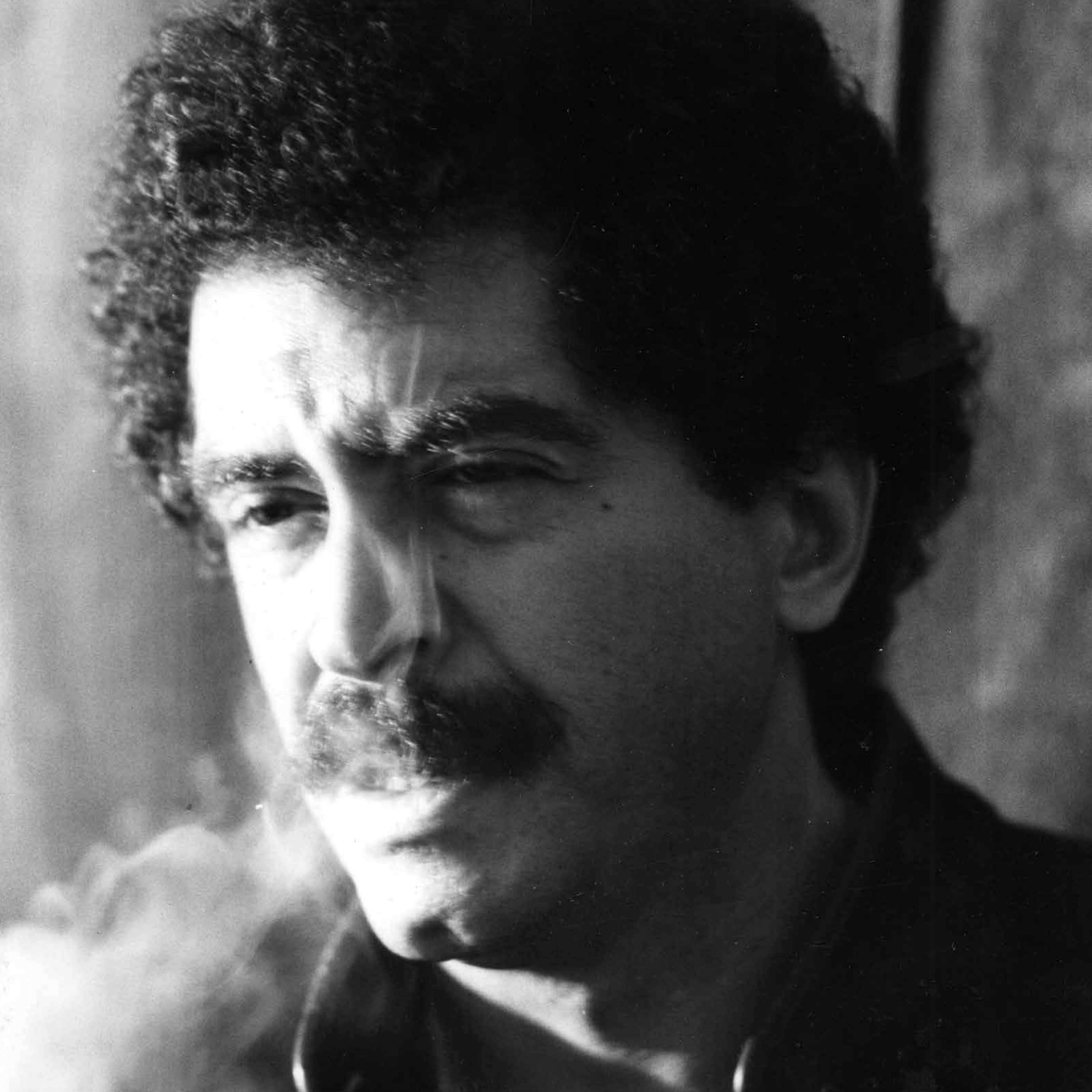
Aunque el reacondicionamiento sicosociológico no acaba de cuajar en nuestro país: las tensiones son demasiado fuertes, la herida a la dignidad demasiado profunda y la compensación social escasa e inestable. Por eso el resultado es el de un hombre escondido "que quiere hacer una gracia y le sale una morisqueta". En cambio el empresario cambia de piel con dificultad pero sin trauma, como una superación evidente ya que encuentra en un plazo relativamente breve y en un grado satisfactorio la gratificación.

En La Naranja Mecáni ca se presenta la capacidad que posee una sociedad capitalista avanzada para acondicionar las conductas humanas a la vez que las contradicciones del intento. La Empresa perdona. un momento de locura sería una naranja mecánica criolla: en un país subdesarrollado el producto del acondicionamiento social no es tan perfecto, a veces no sirve ni para una cosa ni para la otra, un producto desechable. Pero este desenlace de la película no es sin embargo nihilista. Lo que no sirve es la modernización capitalista: ella hoy en nuestro país no es capaz de crear el hombre subalterno que requiere para su estabilidad y provecho. Queda la otra alternativa suficientemente explicitada en la película: la de la solidaridad de clase; la que el cura siembra y realiza simbólicamente en la manifestación, el trabajo comunal y el sancocho compartido; la que los jóvenes obreros intentan realizar históricamente al tomar progresiva conciencia de sus intereses de clase que los capacita para no caer en la provocación del sindicalero, para encajar las derrotas parciales, para buscar representantes comprometidos y apoyarlos. Por eso creemos que la película es un proceso a la figura del rebelde, protagonista hasta hoy del cine venezolano: El delincuente —no ya héroe mítico sino un tipo, a quien las cosas le salieron torcidas— es una figura trágica: no tiene lugar. Tampoco lo tiene este tipo de cura: su idealismo le impide vincularse más orgánicamente al pueblo y desaparece víctima del contubernio entre las autoridades civiles y religiosas. Ni tampoco el que pretende mantener su buena conciencia sin árriesgar su ubicación social: desde la vida privada no es posible rehacer la solidaridad que se ha negado en el trabaJo.

En el aspecto técnico queremos destacar la labor de la cámara: un lenguaje verdaderamente rico y articulado. No se limitó a filmar un argumento sino que establece las relaciones: de dominio y opresión a base de picados y contrapicados, de compañerismo en los planos medios, la interacción en el contraste de enfoques, en los encuadres crea vacios, tensiones y dedine atmósferas y resume situaciones manteniendo la cámara en planos generales, que no resultan sin embargo teatrales.

Hay que decir que 1a banda sonora ayuda tambien grandemente —hay que destacar ante todo los ruidos de la fábrica— a plasmar las situaciones. El resultado es un libreto bastante sobrio en el que esta 1imado el pintoresquismo tan patente en otras películas.

Queremos finalmente referirnos a la buena dirección de actores. El elenco de veteranos actúa con gran fluidez. Tenemos que saludar sobre todo la aparición de Simón Díaz. Él llena la película. Él e Hilda Vera son sin duda los mejores actores del Cine venezolano.



Aproximación psicoanalítica a los dramaturgos

Realizada por los Psicoanalistas
Philips Weissman y Román Luis Márquez
En el marco de la entrevista Rodolfo como es Santana*

El estudio psicológico de los dramaturgos se expresa en un arte de conflicto y acción. Sus vidas creadoras y sus vidas personales están tan entrelazadas y son tan simbióticas que ciertos aspectos de su naturaleza individual pueden ser mejor delineadas en sus obras, según Philip Weissman.

El dramaturgo engendra el argumento, la acción y el personaje. Tiene una constelación conflictiva compleja. Los relatos sobre su infancia no registran la inusitada frecuencia de juegos. Tampoco es claro aún cuál es el estímulo y la salida de la creatividad en su vida temprana como autores. Sería de suponer que reside en el dominio de la vida fantasiosa.

Henrik Ibsen creció en medio de los retozos ordinarios de los niños de aldea, pero no jugaba de manera normal. Le complacía más cavilar en torno a la picota, alrededor de la cual se desplegaba una imaginación morbosa, o curiosear por las aberturas de las celdas en busca de caras pálidas y gastadas, que participar en los excesos saludables de los escolares de la aldea. Una hermana lo recordaba como un "muchacho incomodo", al que había que arrastrar a la acción y entonces echaba a perder el juego, a no ser que estuvieran jugando al castillo, en donde su habilidad en la construcción y la maniobra era notable… presagiando el instinto del dramaturgo… Pero, a pesar de todos los relatos en torno a su interés en la actuación, y de la exhibición pública de ese interés, Ibsen era antes que nada un muchacho pensativo, cuya vida más amplia y más significativa se pasaba dentro de él mismo. Más tarde Ibsen escribió: "Miro dentro de mí mismo. Allí es donde peleo mis batallas".

Los dramaturgos tienen fuertes tendencias hacia la actuación, pero esa no es la fuente de su talento creador. Su yo debe estar organizado de manera tal que tenga la capacidad de disociación para superar y transformar la representación personal de fuentes inconscientes en representación creadora en las obras de teatro. El dramaturgo que representa su "drama" en la vida tendrá dificultades para escribir una obra.

El estudio de la vida de Eugene O'Neill muestra la transformación de una vida de actuaciones en una vida de creación dramática. Esto le fue impuesto por circunstancias externas —tuberculosis— más que por control del yo. Antes de esta época, su joven vida ya estaba tachonada de manifestaciones violentas de ebriedad, viajes al mar, un matrimonio abortado y rechazado, y la paternidad. Poco después escribió:

> —Mi salud se quebranta, el pulmón quedó afectado, y me pasé seis meses en un sanatorio reflexionando. Fue en este período de reflexión forzosa cuando me vino por primera vez la urgencia de escribir. Al otoño siguiente—tenía veinticuatro años— empecé mi primera obra, *The Web*.

En estas cuestiones es difícil descubrir el material clínico de dramaturgos que están en análisis. Sin embargo, puede decirse que sí se les aplica esta formulación. Está presente, por lo general, una fuerte tendencia hacia representaciones refrenadas por la capacidad de disociación del yo y que se transforman en creaciones dramáticas. *Cuando las representaciones personales no pueden ser controladas, coinciden con fases no creadoras de la vida del artista.*

El dramaturgo ha sido descrito como un creador de acción. La psicología de la acción tiene que preocuparse por una consideración de la jerarquía del desarrollo del yo y la maduración relacionada con cada tipo de acción. La acción directa representa la más primitiva de las satisfacciones impulsivas, inmediatas. La acción retardada representa una solución de adaptación mediante el proceso de pensamiento a una solución conflictiva. Los autores pueden crear personajes que funcionan en cualquiera de estos niveles de acción. En la mayoría de los casos, un dramaturgo versátil crea acción en todos los niveles. Para hablar con más precisión, crea pensamientos o representaciones verbales de acciones. Lo significativo es que él debe contener sus tendencias personales hacia la acción —ya sean impulsivas, directas, retardadas o actuadas— y debe reorientar esta tendencia dentro de sus creaciones.

Weissman advierte que un dramaturgo que escriba sobre teatro político, religioso, romántico o psicológico, no puede ser un gobernante, un sacerdote, un amante o un psiquiatra. De ahí que cualesquiera que sean sus rasgos, hábitos e impulsos pasionales, en su vida artística, la expresión directa de sus acciones personales debe trasmutarse en sus creaciones dramáticas.

Los dramaturgos tienen comportamientos neuróticos complejos, los cuales tienden hacia una alteración mayor de su vida, que pueden ir paralelos a los temas y las acciones característicos de sus dramas. Esto es comprensible, ya que los autores tienden a buscar en la acción soluciones a experiencias traumáticas, no resueltas, de la infancia. Su actuación tiende a afectar grave y prolongadamente su creatividad, puesto que todas sus energías y recursos creadores se agotan con tales acciones. Así, los autores dramáticos son dados, con frecuencia, a serias inhibiciones de creatividad ("*bloqueo*" del escritor) y estados correspondientes de depresión.

¿Qué hay en la estructura psicológica del dramaturgo que lo impulsa hacia actuaciones personales o a crear artísticamente dramas de determinadas acciones? Sus actuaciones que pueden desviarse y convertirse en obras dramáticas, tienen cualidades características conscientes y propósitos que se derivan de fuentes y motivaciones inconscientes especialmente arregladas.

El dramaturgo aspira a comunicar algo recién creado; al igual que el auditorio, está sujeto a la curiosidad y al voyeurismo. Es el reportero, el espectador del mundo autocreado. Conscientemente, está inmerso en una expresión y resolución del mundo tal como le atañe y trama sus personajes como se los imagina. Inconscientemente, responde con frecuencia a aspectos olvidados de su infancia. En este sentido, hace con frecuencia una recreación literaria de experiencias infantiles olvidadas.

Durante cualquier labor creadora dada, el dramaturgo intenta, conscientemente, reflejar sus opiniones particulares, sus evaluaciones sensitivas y buscar soluciones originales

a diversos aspectos de su mundo creado… A través de este mismo esfuerzo, inconscientemente, impulsa experiencias infantiles revividas, olvidadas, no resueltas, traumáticas y desagradables, para recrear nuevas soluciones que aspiran restablecer un equilibrio integrado de los defectos perturbadores de estos largos y persistentes incidentes y fantasías.

Como todos los niños son testigos pasivos de la vida de sus padres, que es con frecuencia traumática, es posible que las fantasías del dramaturgo recreen estéticamente esas experiencias traumáticas como compulsión repetitiva para deshacer experiencias dolorosas del pasado. La experiencia traumática produce una necesidad perdurable de repetir activamente lo que fue originalmente experimentado pasivamente. Las primeras experiencias traumáticas son condiciones previas a la creatividad artística. Como las obras de los dramaturgos se refieren casi siempre a experiencias traumáticas personales, podría concluirse falsamente que todos los dramaturgos son en consecuencia neuróticos. Para evitar esa conclusión, hay que hacer las siguientes explicaciones: las experiencias traumáticas no conducen en sí mismas a la neurosis; una experiencia es calificada de traumática cuando el yo del niño es incapaz de enfrentarse a un episodio desagradable en un momento dado; es posible deshacer los efectos perjudiciales sobre la estructura yóica del niño de ese acontecimiento traumático, sin formación de síntomas neuróticos; con la ayuda de sueños recurrentes y del juego repetitivo, la ansiedad dominante que surge de la experiencia traumática puede ser gradualmente suprimida.

No deja de ser común entre los dramaturgos la repetición de diversas tramas de conflicto edípico. Un dramaturgo en particular puede insistir repetidamente en el conflicto padre-hijo; otro, en la relación incestuosa entre madre e hijo y padre e hija, y así sucesivamente.

Los dramaturgos se preocupan principalmente por crear un mundo familiar que pueden contemplar histórica, biográfica, religiosa, social o psicológicamente. No es sorprendente que el tema central de los dramas a través de los siglos casi nunca se desvíe del contenido de conflicto edípico. El descubrimiento de Sigmund Freud de la universalidad del conflicto edípico ha sido atestiguado por confirmaciones diarias desde el origen del psicoanálisis. La afirmación de esta universalidad histórica se encuentra examinando la temática de los dramas desde los tiempos de los antiguos griegos hasta hoy. En Shakespeare, el príncipe Hamlet lleva el sello del mismo tema. Podríamos aventurar la hipótesis de que en cientos de obras, literalmente, puede rastrearse hasta la misma fuente.

¿Por qué el dramaturgo crea para un medio que es básicamente activo, exhibicionista, voyeurista y auditivo? ¿Son sus héroes y heroínas participantes autobiográficos de la escena original? ¿Ha sido el dramaturgo un testigo efectivo de tal escena o lo ha obligado su imaginación a una confrontación inevitable con su contenido? ¿Sabe Hamlet si su madre amaba a su padre, a su tío o a él mismo? ¿No es el conflicto edípico del hombre más que el drama universal del niño de la escena original, que los dramaturgos han sacado a luz una y otra vez y retratado?

Eugene O'Neill ha registrado el hecho de que soñaba escenas enteras de algunas de sus obras y las incorporaba a ellas directamente. El medio del dramaturgo, la escena, se aproxima al medio de la pantalla del sueño. Sólo el autor dramático escribe diálogo puro y crea escenas en tanto aspecto especial de su imaginación. La obra del dramaturgo es muy parecida a un sueño preciso. La obra creada puede ser comparada con el contenido latente y la elaboración subsiguiente del sueño. Es pues el tejedor y espectador de creaciones estéticas y, como en los sueños, puede aparecer en ellas directamente o disfrazado. Así, él ocupa originalmente la misma posición ante su propio proceso de creación que su posible auditorio: un receptor pasivo. Con la excepción del cine, que es un derivado del arte dramático, ninguna otra forma artística comparte tan de cerca la forma y el estilo de un sueño.

La comunicación, en cualquier forma artística, trae al primer plano los impulsos exhibicionistas. ¿Qué pasa con el dramaturgo? ¿Cómo se comparan sus temores y deseos exhibicionistas con los del actor?

El dramaturgo está creadoramente representado por sus ideas de acción más que por un despliegue personal de sus acciones. Su fracaso está más bien en la región de la pérdida de la estimación personal y se deriva de la incapacidad para satisfacer el ideal del yo. En un esfuerzo creador que ha tenido éxito, el auditorio representa tanto para el actor como para el autor un estímulo de aprobación personal. El miedo al superyó es abatido. Lo ilícito se vuelve lícito.

El dramaturgo, como el novelista y el poeta, está en la posición de quien vuela solitario hacia lo desconocido. A través de su fracaso y aún de sus éxitos, le preocupan las ansiedades de la propia estimación. Depende en lo absoluto de sí mismo para dar a luz sus creaciones. Debe crear en una sola comunicación un número variable de personajes que en su construcción integrada representan una sola comunicación estética.

Como el dramaturgo, en su primer desenvolvimiento, alcanza fácilmente el objeto primario (el pecho materno), puede renunciar a él y quedar libre para buscar la satisfacción de deseos alucinantes, concretados en su forma artística especial de escribir teatro.

¿Cuál es la relación del dramaturgo con el público? Por costumbre, en la primera representación, es llamado a compartir el aplauso con los actores. En tales ocasiones, casi siempre se muestra reacio a aparecer y aún a veces ni siquiera está presente. Esto indica claramente una relación más distante con el público teatral. Sus relaciones con el público siguen el patrón de la "aventura amorosa del artista con el mundo".

El dramaturgo avanza hacia un nivel más alto de diferenciación, en su primer desenvolvimiento, que el actor. Los objetos del mundo del escritor están claramente delineados en tanto objetos externos a sí mismo. Después de que da vida a su creación uno y otro viven con independencia mutua.

Cada vez es más claro que los dramaturgos son padres creadores, que nutren las necesidades del actor. Algunos son tan precisos en la creación de ciertos personajes que casi aseguran el éxito del actor en el papel determinado.

Aproximación a Rodolfo Santana

Para el psiquiatra venezolano Román Luis Márquez es inevitable al tratar de describir psicológicamente a un dramaturgo no caer en referencias freudianas o neofreudianas, las cuales clasifican o encasillan lo que no puede tener estandarización, pues el ser humano es infinito en potencialidades y misterioso como el milagro de la vida.

No podemos suponer que todo ser humano sea neurótico y que canalizará su neurosis a través de un proceso creativo. En el caso de un dramaturgo sus obras serían neuróticas de ser esto cierto.

Considera Márquez que Rodolfo Santana tiene un universo intrapsíquico complejo y sus pulsiones inconscientes, ya sean reflejo o no de situaciones traumáticas, son superadas con la utilización de mecanismos de defensa maduros, como lo serían la sublimación y el humor muy presentes en sus obras.

Rodolfo Santana tuvo que compartir el afecto de sus padres con un gran número de hermanos y primos. Sin embargo, el ambiente nutritivo de su hogar hizo las veces de tierra abonada para la gestación de su talento creativo. En esos tiempos, se vivía un estado de insalubridad y endemias que confirieron a los sobrevivientes un sentimiento de inmunidad frente a la muerte y un matiz destinista a sus vidas.

Rodolfo Santana emprende la aventura del vivir como un viaje hacia lo desconocido, viaje épico, lleno de peligros, donde la muerte asume características humanas, transformándose en personaje central de su obra. Él es un guerrero que enfrenta a la muerte en cada batalla y ella es una especie de criatura traicionera y vengativa, que no pudiendo triunfar arrastra en su sed de venganza a los seres queridos y a los compañeros del argonauta, a los fieles camaradas. Éste es el melodrama de un hombre demasiado apegado a sus afectos viscosos, fielmente amalgamados que incluso llegan a fundirse con los seres a los que van dirigidos. Cuando sufre una pérdida, una parte de sí mismo fallece. Al mismo tiempo, él debe luchar contra un enemigo aún más poderoso que la muerte: la sombra de sus antepasados; especie de tótems familiares, muy difíciles de superar.

Rodolfo Santana cree en el hombre y sus potencialidades, cree en la realidad fantástica y en los fenómenos de percepción inusuales. Lo atrae lo desconocido, el peligro, como si su energía proviniese de los enfrentamientos con la muerte. A raíz de tantas pérdidas de seres queridos y los duelos respectivos, se va conformando un trasfondo gris o depresivo en su discurso. La fatalidad y el destino forman parte de su cotidianidad. Es un ser dependiente, ingenuo, carece de malicia, y está lleno de fantasías. Es, pues, un niño fatal, peleando contra el establecimiento.

Rodolfo Santana es curioso, voyeurista, exhibicionista, obsesivo, detallista, y ante todo un excelente arquitecto de seres que deben parecer reales. Deben convencer. Mientras el psicólogo y el psiquiatra disecan la personalidad de un individuo, el dramaturgo partiendo de nada debe construir no uno sino muchos personajes coherentes y convincentes, los cuales pueden o no reflejar los conflictos personales, familiares o sociales de su creador.

Rodolfo Santana vive el proceso creativo de sus obras como un ritual místico religioso, que alivia ansiedades de separación profundamente arraigadas. El ser creador de obras dramáticas llena sus necesidades de ser padre y de ser hijo.

Rodolfo Santana, así como otros personajes de la literatura, está marcado por sus primeras relaciones con el mundo, en este caso la presión familiar posterior y el momento social y político fueron factores decisivos en la configuración de su mundo interior.

Podríamos describir a Rodolfo Santana como un hombre que quiere retos más grandes, pero estos ya han sido realizados; considera su vida como un viaje con naufragios inevitables; piensa que no tiene un habitad cómodo y preciso, con amores definidos y angustias llevaderas; su creatividad empezó en la infancia al salvarse de la muerte, pero esta lo ha castigado llenándolo de vacíos al desaparecer sus seres queridos.



Textos

Asalto al Palacio de Invierno

Rodolfo Santana
Ponencia presentada por el autor en el
Congreso internacional de dramaturgia de Caracas 1992

El pretexto de "Asalto al palacio de invierno surgió de una noticia que indicaba el derrumbe, en Hungría, de doscientas estatuas de héroes de la revolución socialista. Agregaba la noticia una estimación de miles de retratos y pequeños bustos incinerados.

Recorté la noticia y la deposite en una carpeta de mi archivo que llamo "Pretextos". Allí hay de todo, desde anotaciones en servilletas, pasando por noticias, reportajes, art í culos, chistes y chismes que, eventualmente, pueden ser la referencia inicial de un domo.

Para mí, los pretextos siempre constituyen la imagen de un hombre o una mujer en una acción repleta de sugerencias ilógicas. En este caso lo que me asaltó fue la visión de un lugar donde llegaban efigies, retratos, libros de una sociedad cambiante y un hombre se encargaba de incinerarlas. Otro día vi a un librero que retiraba varios libros marxistas de su vidriera y los sustituía por Best Sellers. Algo así como Stephen King ocupando el lugar de las obras de Lenin. Le pregunté por qué las retiraba y respondió, sencillamente, que Lenin ya no vendía y King era el delirio de montones de gentes amantes del terror.

Incongruencias grandes o pequeñas se me instalan en la cabeza a modo de personajes y comienzan a hacer cosas en sueños claros que me despiertan en la madrugada. En el caso de "Asalto el Palacio de invierno" resulta ser el hombre que incineraba estatuas para transformarlas en campanas - como, por cierto, sucedió en Hungría - pequeño, enjuto, abandonado por todos, el personaje que me hacía transitar sonámbulo por mi apartamento despedazaba bustos de Marx, Lenin, Sandino, Guevara con una meticulosidad impresionante . Esto noche tras noche, pero sin avanzar más allá. No hablaba. Volvía papilla un busto de Lenin y se comía un sándwich, iba al banco. De repente, en el sueño se inclinaba sobre un libro y leía furtivamente.

¿Qué leía? - mis autores favoritos, por supuesto. Nunca mis personajes han sido tan pretenciosos como para romper el dique de mis limitaciones.

Luego, como ocurre usualmente, los fantasmas comienzan a perseguirme en la calle: un motorizado con bigotes de Emiliano Zapata, el artículo de Fukuyama sobre la extinción de la historia, Yeltsin sobre un tanque ruso, la bandera zarista sobre el Kremlin, etc., Una releída de los "Diez días que conmovi eron al mundo". El personaje, por razones que a él le atañen, se volvió fanático de Pancho Villa y lo pensaba asaltando sobre su caballo el Palacio de invierno en Petrogrado. Un error histórico mayúsculo ya que Pancho V illa seguramente ni tenía conocimiento de Rusia.

Cuando llegué a este momento es que sentí que asomaba uno obra de teatro, que es lo menos lógico que puede suceder ya que piso las arenas de una realidad probable.

Fuera de mi encuentro interno con personajes abriéndose paso, las fronteras cambiaban vertiginosamente y el mundo no estaba nada tranquilo. Eso no ha cambiado mucho para el día de hoy. Los creedores e intelectuales están extrañamente callados. Los acontecimientos rebasan cualquier especulación y, claro, esto es novísimo. Por lo regular la historia era un proceso bastante lento sobre el que se podía meditar sin ahogos y ahora es un torbellino que pareció moverse por sí solo. Esto, definitivamente, es traumático y no implica culpa mantenerse callado mientas nos aferramos a la balsa en medio de la tormenta.

Comencé a investigar sobre las facultades extra-sensorial es del hombre. Un yogui que resiste el ácido clorhídrico sobre su piel sin inmutarse, o que aguanta enterrado durante cinco días los estigmas, la curación por la f e. Mesmer, Mary Baker Eddy, la santería latinoamericana . Al hombre que destripaba efigies se agregó une mujer que lo ayudaba en los menesteres de incineración, capaz de recibir cualquier espíritu: llegaba Luther King y hablaba por su boca. Pero Cuando acababa la posesión la mujer describió a King como un cantante de rock, rubio de OJOS azules, que siempre ef ectuaba sus conciertos acompañado de Janis Joplin y Jimmy Hendrix. Y el hombrecito no conoció a King y su memoria era un saco lleno de vidrios rotos que algún día fueron recuerdos.

Fuera del ámbito del horno crematorio empezó a dibujarse una sociedad donde la historia era manejada con eficiencia. Alto consumo, ficción gratificante a través de los medios, recurrencia clásica en todos los órdenes del arte, la xenofobia como razón de estado, la censura cotidianamente aplicada. La disidencia perfectamente curada. La histona revisada en profundidad y los héroes revolucionarios adecuados al marco de una cultura sin los altibajos y conmociones de otras épocas: Fidel Castro en un comercial de televisión, desembarcando en el Granma y al pisar la playa, recomendando los casinos y boites de La Habana; Sandino-vendiendo bananas en una frutería; Garibaldi vestido de mafioso feliz comiendo pizza napolitana. Un mundo donde le revolución pasó o ser simplemente una vuelta sobre el eje, elipsoide o paraboloide.

La obra culmina cuando el hombrecito, que se !lama Arturo A se mete en el horno animado por Luther King hablando por la boca de la mujer que se llama Fernanda, y no le pasa nada. Camina en medio del fuego corno si estuviera en un parque y todo lo que lo rodea es un inmenso laboratorio o donde ambos eran observados.

¿Qué quiero decir?

A ciencia cierta no lo sé. Probablemente que el impulso que movió a hombres como Sandino, Garibaldi, Emiliano Zapata, Lenin, saltó indetenible en medio de la humanidad, enfrentando la razón despiadada de una cultura. Quizá supongo que el hombre abandona la infancia de una razón egoísta y está por entrar en una adolescencia más ceñida a los requerimientos de un espíritu abandonado durante siglos. No lo sé.

En primera persona*

Golpes de humanidad y tesón

Rodolfo Santana

La literatura es un fin en sí mismo y un medio, ambas cosas. Fines y medios entroncan en el trabajo creador, como lo hacen técnica y mensaje. En cierto modo, el fin es un medio, y la técnica es también un mensaje, un modo de decir. Todo configura una sola unidad expresiva que es muy negativa cuando nos enfrenta a obras en las que el mensaje tortura a cualquier asomo estético, o cuando la estética pura se enseñorea y nos muestra, al fin, un producto vacío.

Cuando el público disfruta una obra, es porque ambos extremos están tan ligados —metafísica y técnica— que no se les ve la costura. Así, nos aburren los que intentan ahogarnos con metafísica, tanto como los que nos quieren linchar con técnica. La preocupación por el devenir social no tiene porqué no manifestarse en las obras de una manera hermosa, y aun con importantes aportes técnicos; por ejemplo Rulfo, Roa Bastos. Esto se ve también en la poesía de Líber Falco, en quien encuentro una síntesis expresiva, donde hurgar en la esencia del pueblo uruguayo, ahondar en la humanidad del pueblo uruguayo, se une con una alta connotación técnica.

La literatura es un arma… aunque a veces se la use para una ruleta rusa, como por ejemplo los artistas latinoamericanos que se refugian en las influencias europeas, norteamericanas, hindúes, y no quieren ver el inmenso campo de posibilidades creadoras, la historia y el pensamiento de los pueblos en que nacieron. Seguramente temen aportar al hecho creador, esa chispa, ese disparo colosal del encuentro con su propia historia, que conmocionaría y plantearía alternativas y discusión.

Mi relación como escritor latinoamericano con la cultura europea y norteamericana es muy radical. Quizás pueda hasta pecar de chovinista latinoamericano. Me interesan más que nada los aportes y las teorías procedentes de América Latina; no obstante, creo que el artista debe estar muy alerta, informarse y conocerlo todo. Aportes y teorías de creadores de Europa y Estados Unidos posen gran valor, y cuando los encuentro los robo descaradamente, pero considero que la experiencia latinoamericana posee una textura y un sello singular que merecen una profunda reflexión desprendida de influencias que limitan el pensamiento creador original.

Escribir teatro en América Latina requiere superar una serie de estadios. Primero: la absoluta indefensión en los campos instrumentales y conceptuales que pueden definir a un dramaturgo. Si nos atenemos a las bibliografías existentes hay que concluir que el dramaturgo en nuestro continente es una especie extraña que nace sin que nadie sepa quien riega su flora. Inventamos el teatro y nos construimos a golpes de humanidad y tesón. Fenómeno extraño este del dramaturgo latinoamericano, desoído y desconocido por nuestros críticos literarios, donde el drama no figura o figura tangencialmente en sus ensayos, sobrecubierto por apreciaciones literarias.

Conociendo los niveles de la crítica europea y norteamericana, donde el teatro es objeto de estudios meritorios, he concluido que el teatro latinoamericano es tierra incógnita para nuestros estudiosos del panorama literario. No lo estudian pues no lo conocen. Encontrar un poeta o narrador en una obra de teatro en Venezuela es todo un hallazgo. Además, el teatro posee niveles de estudio que, modestia aparte, saltan un poco más allá de las consideraciones aplicadas a la narrativa o la poesía. Un metalenguaje que se expande en la puesta en escena. Universos autónomos, con complicaciones excesivas si se le desea estudiar. Es por ello que en varios países de América Latina existe un vacío imperdonable sobre la influencia estética del teatro en el campo cultural. Hemos llegado a representar momentos decisivos en las culturas de nuestros pueblos —la creación colectiva, en Colombia, y el Teatro Abierto, en Argentina, por sólo nombrar dos eventos— y eso, para ciertos críticos es moneda falsa.

El teatro es intrincado. Tanto, que su acceso se vuelve misterioso por lo que abarca. Ante las complicaciones que ofrece, lo más habitual es ubicar sus aportes a nivel de maricones exhibicionistas u orgías postestreno. Me perdonarán los poetas y narradores venezolanos, pero Cabrujas, Chocrón, Chalbaud, Rengifo, Ott, Rojas, Viloria, Agüero y otros más, constituyen una parte sustancial de la cultura venezolana. No digo la mejor para no provocar resquemores. Esta afirmación lapidaria, es así.

Lo que pasa, también, es que el dramaturgo latinoamericano posee una minusvalía extraordinaria. Por lo general se considera un extraviado entre la literatura y el mal decir. Una excrescencia al pie de una columna dórica. He visto dramaturgos extraordinarios como Tito Cossa —estrenado en todo el mundo— confesando atributos de galeote y peón de arte. Y eso no es raro. Los dramaturgos latinoamericanos, con buenas obras, debemos enfrentarnos a la estulticia de los directores, a los planos de lenguaje convencional de las instituciones, al terrible hermetismo de las editoriales. Rubén Monasterios, a los dramaturgos de los setenta nos denominó "dramaturgos de gaveta", un término que, personalmente, he utilizado para saltar sobre la humillación de crear sin ningún sustento.

Y fue en los finales de los sesenta, cuando conocí a Gilberto Agüero, Paul Williams, Andrés Martínez, Ricardo Acosta, Daniel Alvarado, Julio Jáuregui y José Gabriel Núñez. Nos intercambiamos las obras y vivíamos la época maldita donde la sugerencia de un aporte del Estado era un oprobio. Una canallada reaccionaria que abría brecha en la mística del intelectual. La revolución avanzaba y había que ser consecuentes. La consigna era, pues:

> *—Pela bola y monta las obras con lo que consigas en la calle.*

Los dramaturgos teníamos dos, tres, cinco obras engavetadas y los directores no nos prestaban la menor atención. Éramos un exotismo ante las virtudes de Brecht, Grotowsky, Ionesco o Durremant.

Por eso, comenzamos a dirigir nuestras obras. Saltando sobre un ambiente totalmente negado a nuestra existencia. Esto no es raro. Se ha repetido en Latinoamérica montones de veces. Carlos Gorostiza —el notable dramaturgo argentino— estuvo durante años bregando por montar su obra *El puente*. Se la ofrecía a las compañías argentinas y ninguna se la montaba; en cierta oportunidad, cuando a una agrupación le faltaron los derechos de un autor francés para escenificar una pieza y abrir así la temporada,

se arriesgaron con *El Puente* y la montaron. Duró año y medio en la cartelera de Buenos Aires, rompiendo la estructura del teatro argentino acostumbrado a presentar obras de jueves a domingo.

Carlos Gorostiza, Carlos José Reyes, José Ignacio Cabrunas, Eduardo Rovner, Marco Antonio de la Parra, Mauricio Kartun, Roberto Ramos Perea, Salcedo, Disla y otros dramaturgos latinoamericanos, describen un mundo que es el mundo ideal de mis aventuras, ya saltada las premisas de Salgari, Verne y Montgolfier.

Sigo escribiendo teatro, pues en la canción que me rodea no hay un suceso que conlleve mayor angustia, muerte y humor. Además, escribir teatro en este momento es una de las pocas aventuras que existen. La avalancha de los mercaderes, la supersaturación de la información hedonista. La versatilidad lúdica. El poder que cada día se concentra más en un conocimiento de mercados y sugerencias, tiende a hacer del teatro un tiranosaurio rex, hambriento, en una cristalería.

Afortunadamente para la humanidad, existimos los dramaturgos. Pues en los próximos años, en las persecuciones y horrores que vendrán, hasta que el hombre logre la integridad de su alma, el teatro se presenta como el medio por excelencia para mostrar que las pasiones, el amor, los equívocos, la salud y la muerte, serán nuestro norte, siempre.

Ya, Palomares, González León, Trejo, Liscano, Arraíz Lucca, están en mi biblioteca como una melancolía y una magia. Pues a medida que pasa el tiempo me vuelvo más irracional. Busco una locura consecuente. Un gesto inusitado que me disuelva los nudos después del sueño. Todos estos creadores son para mí, ahora, magia. Aplico bibliomancia en sus construcciones para solucionar mis dilemas. Tomo el volumen de Palomares o Liscano y lo abro al azar, pensando en mi exigencia. ¡¡¡Y allí está, la maravilla!!!

Un grupo de frases, un concepto que me conduce sabiamente en el delirio de intentar escribir. Me enfrento, igual que todos los dramaturgos del mundo, a la inaudita aventura de escribir teatro en un tiempo donde todo atenta contra él. Nunca antes la actividad dramatúrgica había vivido circunstancia semejante. Hoy, el teatro se enfrenta a los enredos turbios de las grandes corporaciones de la comunicación. Un espacio televisivo nos azota con cinco, seis o diez millones de espectadores. En el tiempo que dominan pueden presentar cualquier cosa; están en la sala, en el comedor y los dormitorios, son Eurípides devaluados, vendiendo detergentes, administrando la conducta y los modos de ser.

*Rodolfo *como es* Santana de Edgar E. A. Moreno Uribe. (1995)

En primera persona*

El obricidio

Rodolfo Santana

El obricidio es la obra asesinada. Un ritual donde quemo la pieza, con toda la investigación y notas referenciales pues, de no hacerlo, ese texto amenaza con aniquilarme a mí. Ya por poco me ocurre con *La tierra de nadie*. Ella me había hundido en insomnios, búsquedas sin sentido, rupturas afectivas y manías. Era un drama apocalíptico, con guerra nuclear y rusos en Maracaibo, ya que para ese entonces vivíamos en pleno fragor de la guerra fría. Dos años tuvo arrastrándome sobre piedras y paranoias e inyectándome minusvalía con esos gritos que no me dejaban dormir:

— *¿Dramaturgo? ¿Qué dramaturgo vas a ser tú que eres incapaz de escribirme?*

Me enredaba, me producía insomnio. Cambiaba los personajes de un día para otro, transformaba escenas, situaciones. Nada ligaba. Una noche, desesperado, entendí que ella me estaba matando. Me devoraba los sesos y la imaginación, situándome en la órbita de un círculo vicioso que se estrechaba más y más. Entonces, en un gesto frió que habría admirado un asesino múltiple, agarré todo el trabajo sobre la obra: escenas, notas, fichas y lo quemé. Mientras el fuego devoraba la obra me sentí limpio. Libre. Cuando la quemé, aún me chillaba desde notas marginales que estaban en las gavetas. También les di visado a la hoguera y recobré el sueño profundo. Una semana después comencé a escribir *Barbarroja*, que se comportó con la decencia y el tumulto inherente a una obra de teatro que se respete. He asesinado, pues, varias piezas y en mi caso ha resultado reconstituyente. No me apego a ellas y sus defectos son propios a los límites de mi talento.

Aprendí que una obra de teatro es un ser vivo. Un mundo probable con leyes específicas, que en oportunidades, si no sabemos manejarlo como ser vivo, es capaz de consumirnos.

*Rodolfo *como es* Santana de Edgar E. A. Moreno Uribe. (1995)

En primera persona*

Pasantía por el cine

Rodolfo Santana

A mí, porque soy dramaturgo, que se hermana con el cómo lo soy, debo atar una influencia y una convicción: el ascendiente es el cine, campo en el que he dirigido y escrito guiones; la certeza es que el cine ha modificado mis conceptos temáticos, rítmicos y estructurales. Hasta en el lenguaje busco imágenes teatrales que se sostengan como un primer plano o un *travelling*. Las transiciones entre estructuras escénicas las manejo con la fluidez de una disolvencia. Como, además, soy un voraz devorador de películas, es muy patente la saludable influencia que el cine ejerce sobre mis piezas.

El cine ha modificado muchos de mis instrumentos de escritura. En el lenguaje busco imágenes teatrales que se sostengan como un primer plano o un *travelling.* Las transiciones entre estructuras escénicas las manejo con la fluidez de las disolvencias. La influencia del ritmo cinematográfico es muy marcada en cuanto a síntesis de las imágenes y su diversidad. Ciertas estructuras de conflictos múltiples mostradas en *Fin de round*, por ejemplo, adquieren en *Crónicas de la cárcel modelo*, estadios más desarrollados. Personajes de nuestra santería aparecen de nuevo, con otras facetas. Los hallazgos de lenguaje son efectivos y se resuelven en magia y humor.

En 1973 arribé a los campos del cine con Mauricio Walerstein. Ambos trabajamos el guión de *La empresa perdona un momento de locura*, luego trabajé con Clemente de la Cerda, Silvia Manrique y César Bolívar, quien dirigió el guión que escribí sobre *Colt Comando*, la novela de Marcos Tarre. Después, Olegario Barrera realizó *Fin de round*, que originalmente era un guión escrito para Mario Handler.

El cine quedó insertado en mi modelo de escritura. Cambió modelos rítmicos, sentido del tiempo, modelado de los personajes y formas estructurales. Comencé a escribir obras con movilidad cinematográfica, como *Gracias por los favores recibidos, Historias de cerro arriba y,* por supuesto, *Fin de round.*

*Rodolfo *como es* Santana de Edgar E. A. Moreno Uribe. (1995)

En primera persona*

Visión del mundo actual
El mercado del hombre

Rodolfo Santana

La caída del muro de Berlín (1989), que exterminó a la guerra fría, desarrolló posteriormente una guerra caliente. Una conflagración donde pululan los proyectos conceptuales que se dirigen hacia un cambio, una mezcla de sueños y de realidades políticas para conducir al ser humano a una resplandeciente virtud adquisitiva. El hombre no es más que un mercado.

Somos una humanidad que adquiere sueños en los supermercados. Eso creen los gestores actuales del poder. Imaginan a millones de seres humanos abandonando sus querencias, sus sueños posibles. Y avanzan. Es la hora de los mercaderes, que tiene absolutas distinciones con otras etapas. Nunca, como hoy, la competencia se estableció como virtud. Jamás el glamour dominó sobre el amor. Ni las peores etapas del Calvinismo tuvieron una preponderancia como la que vivimos actualmente con el éxito y la figuración. Vivimos la relevancia de la competencia, el triunfo. Y como en las batallas diarias casi nunca logramos triunfar, hemos olvidado las virtudes de los perdedores. La persecución del amor. La facultad de ser grandes con el que nos roza.

Escribo para la esquina, en un sentido geográfico y espiritual. En el sentido geográfico mantengo una observación permanente sobre mi sociedad, personajes, situaciones, eventos. Estas conformaciones realistas que pergeñan tanto mi transcurso, sufren transformaciones en la creación dramatúrgica. En esa mutación es donde nacen los fenómenos estructurales, las compensaciones emocionales, los pretextos que conjugan la pieza teatral. Una realidad probable que, sin duda, ya globalizó. El hambre de Somalia no me es extraña; la veo ahí, en las áreas marginales venezolanas. Nuestra violencia urbana se emparenta con la colombiana o con la de las minorías neoyorquinas. No soy nacionalista, para nada. Existe ya un tejido generalizado en el mundo que cada día acorta más las distancias entre las gentes. Lo que decía Mac Luhan sobre el mundo como aldea global ya se constata asomándose por la ventana.

Los profundos cambios que se han dado en este siglo: conmociones en el arte, en las comunicaciones, en el afecto, han planteado también cierta sinonimia emocional, espiritual o de confusiones entre las gentes. Conmociones, influidas notablemente por los medios de comunicación.

El modo de expresarse de las jerarquías hoy es muy distinto a la distancia y a los misterios imperantes hace pocas décadas. Se dio en un momento incluso en que llegué a suponer que el poder iba a sufrir cambios radicales en su manera de expresarse, acercarse y ser. Sin duda lo ha hecho, pero en nuestro detrimento.

El poder ha descubierto, mediante la tecnología, nuevas formas de engaño, evasión y manipulación. Esta situación se mostró de gruesa manera en la guerra del golfo Pérsico, donde los factores fueron manipulados hasta el exceso. En América Latina, desde hace décadas, los medios de comunicación no han consolidado la responsabilidad que les corresponde; se entremezclan demasiado con el poder. En el caso de la televisión operan como un factor nefasto sobre los colectivos; los factores de mercado saltan sobre cualquier consideración humanista y las protestas y exigencias de cambio no conducen a ningún lado.

No soy político y las sofisticaciones de la economía actual no entran en mis consideraciones. Sólo soy un testigo despierto de sus resultados sobre el hombre común y de cómo éste actúa en la vida diaria bajo sus presiones. Imagino, presiento, investigo, veo como se levantan los *bunkers* superdesarrollados que en época no muy lejana marcarán diferencias radicales, xenofóbicas, con tres cuartas partes de la humanidad. Detallo la decadencia total de instituciones principales en la democracia, desde los partidos hasta los distintos poderes.

Veo que en las fronteras el disparar a matar sobre los refugiados es ley. Hay nuevas formas de esclavismos. Contemplo sociedades que transforman por completo su concepto del Estado y los diputados y senadores pasan a ser una pesadilla que huye por las calles. Me asombro ante una Plaza de San Pedro invadida por doscientas mil mujeres partidarias del aborto y un Papa que se asoma por el balcón y afirma. Son imaginaciones que se desprenden de la piel y revisten el oficio de dramaturgo de cierta piel guerrera.

Ya el poeta dramático que anunciaba morales, retratos satíricos y cómodos se extingue; ahora está en juego la existencia de la imaginación y, en el campo teatral, los valores del discurso dramático, su función y coherencia en sociedades altamente diversificadas y conflictivas.

*Rodolfo *ιomo es* Santana de Edgar E. A. Moreno Uribe. (1995)

Enfoques



Obra: *Fin de Round*
Actor: Raimundo Mijares. Año: 1982
Fotografía: Miguel Gracia

Hierofanías de la violencia
en el teatro venezolano

Phd. Carlos Dimeo
University of Bilskobiala - Universidad de Carabobo
Escritor, Dramaturgo, Directos y Actor
dimeo@dimeo.com.ve y dimeo@icloud.com
Ensayo ganador del 1° lugar en la categoría <<amplia trayectoria>>
del Concurso de ensayos de teatro (CNT:2016)

Las décadas de la violencia

Cuando en 1967 Román Chalbaud escribió y puso en escena *Los Ángeles Terribles,* prontamente el público y la crítica pudo sentir que un modelo teatral quedaba atrás y otro distinto se aventuraba explorando temáticas, estructuras e ideas que hasta entonces parecían impensables dentro de la escena venezolana. Con esta pieza, el teatro venezolano estaba inaugurando una nueva estética, que inevitablemente iría a repercutir en el vasto conjunto de dramaturgos que escribieron durante la época. Pero esta nueva estética no apareció sin nadie que la sostuviera, a su vez entraron en boga tres dramaturgos, por supuesto que incluso podríamos agregar más, pero tres principales referencias que marcaron la pauta del desarrollo de una teatralidad la cual desembocó en la «década de oro» del teatro venezolano. Nos referimos a Jean Genet, Fernando Arrabal y Samuel Beckett[1]. Influencias que no sólo afectará al conjunto de escritores, agrupaciones, actores, directores, puestas en escena que aparecieron durante esos años, sino que además se extenderá hasta casi bien entrada la década de los 80'. De manera que cubrieron todo los 70 y una gran parte de los 80. Fue así como el teatro venezolano abandonó definitivamente el espectro costumbrista y telúrico que lo había arropado de forma bastante «provisional», durante las casi cuatro primeras décadas del siglo XX. De esta manera, y rápidamente, el teatro se volvió un ritual, una fiesta sacrosanta que exploró las zonas más transparentes, y a la vez las más oscuras de lo religioso en la escena. Así, en esa exploración que careció de un destino definido, fue que inusitadamente y «de pronto» se mezcló con la temática de la violencia, y en la más de la veces llegó incluso a ejercerla sobre la misma escena, o sino atacando a su propio público. La violencia en la escena nacional se manifestó a través de hechos y acciones que a la larga terminaron ejerciendo un poder negativo para el propio teatro.

1 Los dos primeros más ampliamente que Samuel Beckett.

No obstante estás «desvergüenzas» fueron propias de estrategias procedimentales que, en realidad se manejaron a través de un «experimentalismo» extremo, y que en distintas ocasiones tuvo un carácter tan profundamente «empírico», que a claras luces exponía una falta de rigor y de sustento teórico adecuado.

Este planteamiento no resulta (a nuestros ojos) de menor importancia; si aceptamos que en la década de los 60 y los 70 la región se debatía entre un teatro que se podría declarar como «asintomático»[2] y otro contrario a este, totalmente enraizado en lo político, deberíamos decir también que el cuerpo de la violencia en la teatralidad venezolana, avanzó sobre múltiples y distintas esferas hecho que le condujo a adquirir distintos modos representacionales. Mientras en Colombia, Chile, Argentina, Uruguay, etc., el hecho escénico decantó por una vía más «esquemática», dicho de otro modo buscando un perfil que siguiera diversas líneas estéticas[3], en Venezuela se empezaba a allanar una vía que expresaba la violencia en sus diversos modos, pero indagando desde un camino más interiorista, más existencial y en mucho menor grado político. Incluso a través de obras (tan modélicas) y esquemáticas al modo de los teatros previamente nombrados, como la famosísima pieza de Rodolfo Santana *La muerte de Alfredo Gris*[4]. Es así que la temática en sí misma se constituye en un espectro que resulta difícil de expresar y de abarcar, en especial debido al campo que lo representacional acotó.

La década de los 60 y los 70 no fueron de excepción para el país, en especial si se hace referencia a los ámbitos social y político. La crisis política, la crisis cultural, la crisis social que se vive hoy día, parece tener sus hondas raíces y origen en estas décadas, incluso podríamos retrotraernos aún más. Aunque se llegue a pensar que estamos tanto en tiempo como en espacio en un momento distinto, y que el venezolano de hoy es distinto de aquel, la «fiel» realidad desestima que aquella aparente estabilidad social y política de esas décadas fuera tal, y que la rúbrica de haber pasado a ser prácticamente el único país que vivía en democracia (la famosa democracia representativa), en paz y en estabilidad social, se debía más fundamentalmente al desarrollo de una sociedad que no lo había en otras del continente y la cual comprometía significativamente el efecto y la necesidad de ese modelo político. Sobre la estabilidad política y económica que hoy (por ejemplo) se dice de Chile, en aquellos años se dijo de Venezuela. A la luz de otros, Venezuela no sólo era un país estable en materia de economía, sino que gozaba de una «paz social» la cual resultaba casi desconocida en el resto del continente. Pero la verdad efectiva fue otra, por un lado la traición de un proceso transformación política que se gestó a partir del derrocamiento de la dictadura de Marcos Pérez Jiménez, por otro (en lo político ejecutivo) la conformación de un pacto entre partidos que marcó el desarrollo de un modelo estatal diferente; en tercer lugar el desarrollo democracia burgués-capitalista; todo ello llevaron al país, a la construcción de un modelo que se agotó en dos etapas; primero con la debacle económica durante el periodo de gobierno de Luis Herrera Campins[5] y finalmente con el descalabro político-social y moral de los 40 años de la denominada democracia representativa. Este es, a nuestro juicio, uno de los incisos de la historia más significativos que encontró (ya no en el ensayo[6], por ejemplo, tal como se había hecho hasta este momento) sino sobre todo en la narrativa, y más precisamente en el teatro, sus dos carriles de tránsito; uno como vehículo para elaborar su crítica y otro para elaborar su propia visión de la sociedad. Quizá pudiéramos pensar

2 La definición es nuestra. Nos referimos a un teatro «asintomático» como aquel que carece de un referente exterior. Un tipo de teatro que se muestra «impoluto» al espectador. Un teatro considerado sólo para entretener.

3 Con líneas estéticas nos referimos por ejemplo las europeas Brecht, Grotowski, Barba (Peter Brook todavía no llegaba de lleno al continente). En relación con las puestas a su vez llevadas a cabo por las agrupaciones más emblemáticas para la época: «Teatro Arena» de Augusto Boal, Brasil; «Teatro La Candelaria» de Santiago García, «Teatro Experimental de Cali» de Enrique Buenaventura, en Colombia; «Mayalerba» de Arístides Vargas y María del Rosario Francés, Ecuador; Egon Wolff, Chile; Eduardo (Tato) Pavlovsky, Griselda Gambaro, Argentina; Teatro «El Galpón» de Atahualpa del Cioppo, Uruguay, etc. (sólo por nombrar algunos), etc.

4 Se debe decir que *La muerte de Alfredo Gris* llegó en un momento determinado a ser la obra más montada en Venezuela. Casi cada grupo o cada ciudad reproducía este texto con avidez porque suponía un texto que abordaba las características de hacían dónde avanzaba el teatro venezolano. Aunque se carece de estadísticas es prácticamente una verdad de Perogrullo.

5 Luis Herrera Campins (1925 – 2007) Presidente de la entonces República de Venezuela, actual República Bolivariana de Venezuela, durante el periodo constitucional 1979 – 1984.

6 El ensayo literario y el ensayo político, así como la poesía son dos de los géneros más desarrollados en la historia de la literatura venezolana. No queremos decir que los otros no lo sean, pero comparativamente hablando se hallan en una posición diferente.

ahora que este origen fuera lo que glorificara al teatro venezolano durante los 60 y los 70, cerrando allí, lo que se fue su «década de oro».[7]

Lo que se puso sobre el tapete, lo que los intelectuales, escritores, y así también, dramaturgos, teatreros, etc., estaban empezando a hablar ya sin temor, o desafiando la organización político-policial del Estado, representaba en escena esa violencia, violencia social, violencia política, violencia histórica, violencia cultural.

Aquel, que quisiera negar el vínculo construido entre violencia y sociedad se llama a engaño, o simplemente aquel que pretendiese afirmar una diferencia entre aquel teatro y el de hoy (en cuanto a su crítica y su temática) también se llama a engaño. Uno ha sido la continuidad histórica de otro, y el teatro en Venezuela siempre expuso (tanto en su dramaturgia, como en su representación) el cómo se ha prefigurado la construcción simbólico-real del sujeto, llamado «venezolano». En este sentido podemos decir, se forjó un verdadero teatro nacional. Probablemente un poco tardío en comparación, por ejemplo, con el teatro argentino, muy bien representado en su «Grotesco Criollo». Pero a la vez no tanto como para olvidar algunos títulos que fueron progresivamente, aunque de forma un poco lenta, destellando nuestro propio «boom» escénico de los 70.

Algunos de esos nombres expresaron una nueva perspectiva que indagó en una escena profundamente nacional. Fueron desde ya, autores que provinieron de distintas esferas estéticas e incluso sociales o políticas. Así de este modo por ejemplo, Adolfo Briceño Picón, Francisco Pimentel (Job Pim), Rafael Guinand, Rómulo Gallegos, Arturo Uslar Pietri, y, aunque un poco más lejos, entre otros, Miguel Otero Silva y Andrés Eloy Blanco con obras como Venezuela Güele a Oro .

Sin embargo, como se ha afirmado, el desarrollo de una estética nacional que indagara en la raíces del venezolano fue lenta, motivo por el cual no será sino hasta la década de los 60' y más bien hacia finales de ella, que aparecerán títulos o incluso obras literarias como la tan reconocida novela de Adriano González León País Portátil[8] , las que revelarán la presencia de la temática y sus diferentes tratamientos.

Yendo un poco más allá, si observamos la capacidad prospectiva de un dramaturgo como Rodolfo Santana,

o de otro modo la crudeza del análisis social y político, histórico de Gilberto Pinto, o incluso las argumentación que nos ofrecen autores como Luis Britto García, narrador, dramaturgo y crítico venezolano, dejan entrever la fuerza del tema y la necesidad que tenían escritores, artistas plásticos, teatreros de expresarse a través de este. Así parece confirmar lo que el mismo Britto García explica al respecto:

> La ficción vuelve a ser plenamente urbana con la narrativa de la violencia. (…) Incluso el renacimiento de cierta violencia política encuentra en *I love K-pucha* de Jesús Puerta un comentario ácido, feroz (…) (C)omo en otros tantos sistemas sociales conmocionados, la innovación política y la inspiración invaden desde la periferia. (…) (L)os habitantes inventan subculturas, hablas, un nuevo lenguaje de violencia (…)[9]

Toda esa convulsión política y social que vivió Venezuela y que evolucionó de diferentes maneras se radicó entonces en el teatro, tanto como en otras formas expresivas. Salvo raras excepciones (viendo a autores y puestas en escena) o textos emblemáticos como los que ya hemos mencionado de Rodolfo Santana, Gilberto Pinto o incluso el mismo César Rengifo; las expresiones escénicas se orientaron objetiva y sistemáticamente a «pulverizar» una temática solapándola con otra. Y no sólo ello, sino definitivamente dándole más prioridad a una que a otra.

7 Andrés Eloy Blanco y Miguel Otero Silva, Venezuela güele a oro: súper-producción morrocoyuna (Caracas: Cooperativa de Artes Gráficas, 1942).

8 Adriano González León, País portátil., 1a ed. (Barcelona: Editorial Seix Barral, 1969).

9 Karl Kohut, ed., «La vitrina rota. Narrativa y crisis en la Venezuela contemporánea», en *Literatura venezolana hoy: historia nacional y presente urbano* (Fondo Editorial Humanidades, 2004), 47-48.



«El sitio» (1970) autor y dirección Rodolfo Santana (Teatro Universitario de Maracay-TUM)
Fotografía: Archivo Privado de Rubén Pinto (Paul Williams)
Lugar: Maracay – Venezuela. Teatro Ateneo de Maracay.

Al final de los setenta, las expresiones de lo político en el teatro venezolano fueron sucintamente débiles o casi inexistentes, demasiado sutiles y delicadas para florecer tal como un punto de inflexión sustantiva. Por otro lado la exacerbación y el «acunamiento» de un teatro agresor y a la vez agresivo, un teatro plagado de mucha fuerza y energía interna no tuvo otro derrotero antes que el de la política, el del existencialismo, el absurdo y que confluyó en expresiones dónde la violencia fue su manifestación más palpable. De la misma manera, las obras de autores consagrados o incluso de dramaturgos que durante aquellos años se consideraron «emergentes» y que a su vez siguieron planteamientos políticos, se vieron redimensionados *strictu sensu* hacia temáticas de la violencia. No más basta mencionar textos tales como *La muchacha del blue jean*[10], de Gilberto Pinto; o las piezas de Rodolfo Santana: *La muerte de Alfredo Gris*[11], *El sitio*[12], *Tiránicus* [13], *El ejecutor*[14], *Tarántula*[15], etc., obras que inicialmente tuvieron una intención, si se puede decir política, pero que sustantivamente terminaron convirtiéndose en violentas. Textos que efectivamente dejaron entrever

su viso político, pero que la escena nacional decantó en otra orbe diferente: la violencia. Dicho de otra forma, obras que primero se leyeron como políticas, pero que sin embargo desvinculándose rápidamente de este orden y por meras afirmaciones de «investigación estética» y también de cierta sensibilidad a lo censurable, se transformaron en «violentas». La imagen que presentamos a continuación parece expresar claramente el significado de el tal como se ha afirmado, al final de la década de los 60' del siglo XX, en el teatro venezolano, las alusiones a lo político mermaron significativamente. Los 70' fueron un tiempo de suplantación, de trueque de metáforas, de eufemismos escénicos. Aquellas alusiones, suplantaron otras a través de la instrumentación de un sinnúmero de procedimientos escénicos, transformaron el valor de significado de los elementos escénicos que se plantearon, y que en la mayoría de los casos no abandonaron una esfera verbal enunciativa, ni tampoco el campo del lenguaje. Fueron procedimientos teatrales que cambiaron el valor de significado del texto, yendo de uno estrictamente representacional de caracteres, grotescos y expresionistas a otro que ahondó en perfiles más bien psicológicos, intimistas y existenciales. Elementos a través de los cuales, la violencia iba, paso a paso, obteniendo primacía temática por sobre cualquier otra. Esta transustanciación de la escena planteó la idea (pensada casi como obviedad, como verdad de Pero Grullo) de que una fragmentación inusitada, repentina, una descripción política cada vez más espasmódica, no lograría apuntalar ya, algún posible trasfondo ideológico, ni mucho menos uno político. Antes bien,

10 Gilberto Pinto. Teatro I: Pacífico 45, El confidente, *La noche de San Juan, La muchacha del blue jeans (Caracas, Venezuela:* [CONAC - Consejo Nacional de la Cultura], 1987).

11 Rodolfo Santana. *La muerte de Alfredo Gris:* teatro (Maracaibo: Univ. del Zulia, Facultad de Humanidades, 1968).

12 Rodolfo Santana. *Nuestro padre Drácula:* teatro (Caracas, Venezuela: Monte Ávila Editores, 1969).

13 Rodolfo Santana. *Ocho piezas cortas de teatro* (Caracas: Editorial Universidad de Carabobo, 1974).

14 Texto inédito, escritor (según referencia en página web del autor (1944-2012) en el año 1972.

15 Rodolfo Santana, Tarántula (Caracas: Monte Ávila Editores, 1975)

casi solamente lograría degradar estos signos y sondearlos en otros contextos, en otras atmósferas escénicas, por supuesto más centradas en una línea que tendía a una búsqueda de lo existencial.

Bástese para ello recordar que en la pieza de Elisa Lerner *Vida con mamá*[16], y con objeto de hacer referencia al asesinato de Salvador Allende[17], simplemente Madre e Hija se preguntan, o antes bien preguntan a sus espectadores:

> HIJA – (Al grano): ¿Tú crees que fue asesinado o que se suicidó?
>
> (De inmediato aparece al fondo, por sobre la plataforma, un gran retrato en blanco y negro de Salvador Allende, con ese rostro triste, conmovido, con que apareció en los noticieros de televisión, durante los últimos días de su gobierno).
>
> HIJA – (La hija desciende del escenario, se mueve entre la primera fila de los espectadores y luego dirigiéndose a uno, con seriedad irreprochable): ¿Tú qué crees? (De regreso al escenario): ¿Tan solo la tragedia persona de un hombre cuyas esperanzas y sueños han sido frustrados terminando en suicidio o asesinato?
>
> (El retrato al hacerse más borroso luce amarillento, como las páginas de los periódicos viejos, hasta que desaparece).
>
> MADRE – (Grita): ¿Muerte o asesinato?
>
> HIJA – (Una calma de antiguos pueblos): Tenemos que seguir averiguando[18].

Sin embargo, este casi reiterativo llamado a un debate político, rompimiento brechtiano de vasta influencia en la escena teatral latinoamericana de aquellos años, y con explícitas referencias de acontecimientos reales, no trascendería en el teatro venezolano de forma muy prominente. Al menos no tanto como para afirmar que en Venezuela se habría «alojado» un tipo de teatro esencialmente político, incluso pensando en títulos de obras que así lo merecían. Si de parte del teatro hubo un «compromiso» político, fue representado tan sutilmente que en la práctica pasó totalmente desapercibido. Aún y cuando se llegó a observar sobre escena un cierto reflejo de violencia política. El tema de la violencia política que en sentido contrario sí se extendió por el resto del continente.

Resulta pues obvio, que la referencia sea, expresándolo de una manera metafórica, casi de una «mínima incandescencia», y con ello afirmar una suerte de ocultamiento explícito. Dicho de otro modo, la referencia política en este caso, no fue más que textual.

Sólo en el texto mismo podemos leer el título de la unidad dramática[19] «Allende» y acto seguido el desarrollo de la secuencia entre Madre e Hija que no pasa de ser un «mero» enunciado. No atreverse a enclaustrar el modelo en un esquema verbal es un signo que da mucho de sí, a la hora de pensar sobre el porqué de ello, sabiendo incluso de lo crítica que Elisa Lerner ha sido con la política a través de su literatura. No obstante, su trascendencia y su objetivo escénico parecen cumplir otras metas. Aunque algunos afirmen que: «Vida con mamá tiene asociaciones claramente políticas»[20] y que, como se puede leer aquí, se podría afirmar que en cierta medida, sí las tiene, pero solo en «cierta medida», por otro lado, el manejo más claro de Lerner (al menos desde esta lectura) es precisamente la que nos remite no a la política, sino a la violencia. En realidad pareciera que Lerner se habría estado refiriendo a un tipo de violencia bastante particular, más bien generada por y/o a partir de una «frustración de vida» (primero visto en el personaje de la madre y seguidamente, por transferencia[21],

16 Elisa Lerner. *Vida con mamá* (Caracas: Monte Ávila Editores, 1976).

17 Recordemos que *Vida con mamá* fue escrita y estrenada en 1976 y el golpe de Estado dado a Allende (así como su asesinato) datan del año 1973.

18 Elisa Lerner. *Vida con mamá* (Caracas: Monte Ávila Editores, 1976), p. 118.

19 Se debe atender que Elisa Lerner ha dividido *Vida con Mamá* en dos actos. Así también que cada uno de ellos no responde a una división por escenas, sino por unidades dramáticas. Cada unidad a su vez recibe un título diferente que está haciendo referencia o alusión al tema tratado en dicha unidad. Así por ejemplo se puede leer: "Allende", "Carlitos", "Mercedes", "El tranvía", "Los viajes", etc.

20 AliciaPerdomo. «Monólogos en el vasto silencio del escenario», Revista Electrónica, Ciberayllu, (21de octubre de 2004) http://www.andes.missouri.edu/andes/Especiales/AP_ElisaLerner.html

21 La referencia psicoanalítica es inevitable en Lerner. Pocos autores la han marcado en

en la hija). En la unidad dramática intitulada como *El cochecito de Bebé*[22], la reminiscencia familiar, autobiográfica, asume en la educación y la formación, una figura de poder y de aniquilamiento del otro, la destrucción de generaciones, es la representación voraz de la madre que grita en la casa, de la maestra que grita en la escuela, y que infringe *bildung*[23], a través del dolor o a través de una descarga de agresividad que atenta a su vez con una construcción de la tolerancia.

En la escena que ya hemos mencionado se puede leer lo siguiente, veamos el ejemplo:

> Hija: ¿Tanto tiempo sin salir del cochecito, sin salir a la vida?
>
> Madre: No fue necesario que salieras. Fuiste inmensamente feliz dentro.
>
> Hija: Los primero año enclaustrada en un coche de bebé y todavía sin poder caminar, correr (da una patada al cochecito, de él salen, estruendosamente, más potes y paquetes)… gatear… ¿no me señalaron, tempranamente, de lisiada?
>
> Madre (La observa críticamente): Ese inicial período de inactividad, acaso ha configurado algo de tu torpeza actual, algunas dolorosas lentitudes…
>
> Hija: Por eso nunca has querido separarte del cochecito. Y ahora lo quiero untar con pasta "Silvo" para que luzca como uno de tus tersos candelabros. El viejo cochecito te da seguridad. Te recuerda, constantemente, lo tarda que soy de movimientos, mi poca agilidad. Y es que ha sido la pesadez de mi cuerpo, lo que no me ha permitido alejarme de tu doméstico imperio, de tu sedentaria maldad. Mi cuerpo que, a veces se hincha como un huevo duro que se estuviese cocinando, eternamente, en una hornilla sometida a desgaste.
>
> Madre (lanzando el cochecito hacia la Hija como en un violento juego deportivo): No sigas. Eres muy indefensa físicamente, El cochecito aún puede abalanzarse sobre ti, golpearte y hasta hacerte sangrar.
>
> Hija (Devolviendo el coche a la Madre con el mismo ímpetu): Tú eres el cochecito.[24]

La idea de una frustración que construye un simbólico de la violencia y viceversa (una violencia que construye como si fuera reflejo y flujo de su inconsciente una simbólica de la frustración) se pone de manifiesto a través del desenvolvimiento de los personajes, así como también de las acciones ante la que se plantean los conflictos. Para Lerner el fracaso social de la Venezuela de los años 70 es una palpable demostración del descalabro que patentaba la llamada Democracia Representativa (durante el periodo de la IV República[25]). En este mismo sentido, muy clara y acertadamente Susana Rotker en su libro Isaac Chocrón y Elisa Lerner: *Los transgresores de la literatura venezolana*[26] afirma que:

> El problema central de la dramaturgia de Elisa Lerner es la identidad. Sus protagonistas se preguntan de un modo u otro quién soy, pero siempre partiendo del "soy lo que no soy". Es decir, su búsqueda vital no apunta a la aceptación del verdadero ser sino a experimentarse como un conjunto de carencias. Las mujeres de sus obras se definen a sí mismas a partir de sus fracaso, en relación a las expectativas de la sociedad y la familia. El código es claro: judías o no, les obsesiona aquello que les falta (encarnación de la femineidad, el matrimonio, la inteligencia como éxito en términos de sociabilidad)[27]

Con el objeto de reafirmar y esclarecer un poco esta idea veamos lo que la autora judío-venezolana decía el 16 de marzo de 1976[28]. Queremos referir sus palabras

Venezuela, pero en ese caso debemos leer a Johnny Gavlovski.

22 Elisa Lerner. *Vida con mamá*, 1a edición (Caracas: Monte Ávila Editores, 1976), pp. 114 y ss.

23 En el sentido filosófico del término alemán que se define como: crecimiento, desarrollo, formación.

24 Op. cit., p. 115.

25 Recordemos que el ex–presidente Hugo Chávez.

26 Susana Rotker. *Isaac Chocrón y Elisa Lerner: los transgresores de la literatura venezolana (reflexiones sobre la identidad judía)*, 1ª ed., Cuadernos de Difusión 152 (Caracas: FUNDARTE: Alcaldía del Municipio Libertador, 1991)

27 Ibíd., p 69.

28 Significativamente esta entrevista se da ocho días antes del Golpe de Estado que el entonces Teniente

en la entrevista realizada por Sofía Ímber durante la transmisión de su programa de televisión «Solo con Sofía»[29]. Programa en el que Lerner afirmaba lo siguiente:

> Sofía Ímber: Todas tenemos mamá y no le escribimos, pero todas la vivimos y muchas no nos atrevemos a contarla… Ella es de las que se ha atrevido a contarla.
>
> Elisa Lerner: No… Yo no he contado «mi vida con mamá»[30] , todavía no me he atrevido y quizás alguna vez me atreva a contar la historia de una pequeña familia, ruso-rumana-austriaca centroeuropea. Cómo sus dos hijas emprendieron la lucha de querer ser venezolanas, unas venezolanas de 200 o 300 años (como dijo una vez el Dr. Ramón Velásquez), como si realmente todos nuestros antecesores hubieran vivido acá. Pero ésta no es la vida, y perdona que te interrumpa, es la vida de dos mujeres venezolanas que, en el fondo cuando yo escribí, no sabía que estaba haciendo la vida de la democracia y de la dictadura venezolanas, de una mujer que había vivido la dictadura gomecista y de su hija, una mujer que ha vivido la dictadura perezjimenista, y después, descubren la democracia y ambas resultan frustradas[31].

Es precisamente en el centro de esa cosmovisión que Lerner nos explica claramente cómo se llegó a producir aquella fuerte escisión entre violencia y política. Pero si bien la política puede ser violenta, aquí más que ello, se asume la violencia como forma de control del otro. Este resulta ser un fenómeno que surge en medio de una sociedad regida por valores donde la violencia se constituye en factor determinante. En *Vida con Mamá* estamos ante dos mujeres, la madre que ha vivido el periodo de la dictadura[32] y la hija que lo ha hecho durante la democracia. El resultado del conflicto entre ambas arroja un destino crítico ulterior, «ambas resultan frustradas»[33], no solo por el modelo político que les ha tocado vivir, sino también por el modelo social imperante, porque esa formación ha sido parte sustantiva de la violencia misma.

Teatro: Epistemes de la crueldad y la violencia

Ahora bien, por todo lo anteriormente expuesto resulta imprescindible hacer «saltar» la investigación hacia otros perfiles. Pasemos primero por dar una mirada sobre el teatro entendiéndolo como un acto que conlleva inevitablemente un carácter hierofánico[34]. Sabiendo que no es la primera vez que se da esta definición (ya lo han descrito y explicado amplia y suficientemente Jean Duvignaud[35], Antonín Artaud[36], Peter Brook[37] o Jerzy Grotowski[38], entre muchísimos otros) no intentaremos desentrañar aquí, si el teatro posee la cualidad de «religioso», sagrado o hierofánico. Por el contrario, queremos sí asumir al concepto de hierofanía como expresión objetiva más palpable que se puede tener del nivel de sacralización a la que alcanza la fiesta. El lugar donde el teatro se transforma en un medio y una herramienta de alta precisión, así como de objetivación de los elementos. Solamente para contextualizar la idea nos valdremos de la opinión de Peter Brook a través de su libro El espacio vacío cuando nos plantea:

General Jorge Rafael Videla, junto al Almirante Eduardo Emilio Massera, y el Brigadier General Orlando Ramón Agosti dieran en Argentina, hecho que no sólo refrendó las palabras de Lerner en *Vida con Mamá* sobre la violencia política en el continente, sino que además dieron una muestra preclara de las cosmovisión que se presenta en las obras de Lerner. Nos habla sobre la frustración y violencia política, y a la vez sobre la soledad de los latinoamericanos o la vida al desamparo.

29Sofía Ímber. *«Entrevista con Elisa Lerner»* Programa: Solo con Sofía. (Caracas: Radio Caracas Televisión, 16 de marzo de 1976).

30 Las comillas son nuestras.

31 Sofía Imber. *«Entrevista con Elisa Lerner»* Programa: Solo con Sofía. (Caracas: Radio Caracas Televisión, 16 de marzo de 1976).

32 Nos referimos a las dictaduras de Juan Vicente Gómez (1908 – 1935) y la de Marcos Pérez Jiménez (1952 – 1958).

33 Ibíd.

34 Aún cuando haya algunos autores que ya empiezan a categorizar que el criterio sagrado, de celebración sea apenas otro artilugio escénico.

35 Jean Duvignaud. *Sociología del teatro; ensayo sobre las sombras colectivas.* (México: Fondo de Cultura Económica, 1966).

36 Antonin Artaud. *El teatro y su doble* [México, D.F.] Buenos Aires: Hermes Sudamericana, 1987) / Antonin Artaud y Maurice Blanchot. *Artaud* (Buenos Aires: Jorge Álvarez, 1968).

37 Peter Brook. *El espacio vacío arte y técnica del teatro* (Barcelona: Ediciones Península, 1969).

38 Jerzy Grotowski. *Teatro laboratorio* (Barcelona: Tusquets, 1970) / Jerzy Grotowski. *Hacia un pobre teatro* (España: Siglo XXI de Editores, 1999).

> Lo llamo teatro sagrado por abreviar, pero podría llamarse teatro de lo invisible-hecho-visible: el concepto de que el escenario es un lugar donde puede aparecer lo invisible ha hecho presa en nuestros pensamientos. Todos sabemos que la mayor parte de la vida escapa a nuestros sentidos: una explicación más convincente de las diversas artes es que nos hablan de modelos que sólo podemos reconocer cuando se manifiestan en forma de ritmos o figuras[39].

Es de notar que el grado más sublime de la sacralización de toda «celebración», acontecimiento ritual, está representado en la cualidad, en la esencia del mismo acto hierofánico. Y allí donde el hierofante participa con cierta vehemencia, tanto él mismo como lo que lo consagra dentro del cuerpo de la fiesta, podemos observar que estará perpetuamente recubierto de un manto o «aura» que el estado del actor le permite acceder por ser este benefactor de un carácter puramente teatralizador. Son acciones que por demás abruman al participante y lo recubren dentro de su propio acto ceremonial. En ese plano pareciera que el teatro resulta haberse convertido en el perfecto escenario dentro del cual podemos dar/ser dados (entendiendo estos actos de dar/actos de ser entregados a algo en el sentido mismo de cumplir o «llevar a cabo» una acción meticulosamente religiosa, o en otras palabras concedernos y ser parte de una consagración) y que por supuesto acude a nosotros en el contexto de todo acto hierofánico. Querámoslo o no, lo asumamos o no, el teatro termina convirtiéndose en la expresión más fidedigna de aquello que busca lo religioso y esto nunca será menos que las acciones de sus elementos, aquellos que se prestan rápidamente para calmar o excitar, atajar o destrozar, limpiar o manchar no sólo lo escénico, sino también lo que bordea a este.

Fueron precisamente estas dicotomías, estas «avalanchas» de «performances comunicativos» que se llegaron a observar por primera vez en el teatro venezolano de la década de los sesenta y setenta. De tal forma que (y ello ocurrió de pronto, bastante sorpresivamente) cuando una gran cantidad de espectadores que asistían con fluidez y consuetudinariamente a las salas, se vieron de pronto (no obstante demasiado rápidamente diríamos) alcanzados por las esferas sacralizantes del/un nuevo actor (o más bien: actor-agresor) el teatro se volvió violencia pura. Esta será una de las razones por las cuales aquel espectador debió, sin duda alguna y literalmente hablando huir con prontitud de un lugar que obviamente ya no le pertenecía de ninguna manera. Así fue como se dio inicio a un proceso en el que podíamos enfrentarnos con un tipo de actor que en nombre de esa vasta «religiosidad» que le «abrumaba» dentro de su cotidianeidad, agredía brutalmente, vapuleaba sin ton ni son, insultaba con gesticulaciones de muy mal gusto, o en el mejor de los casos verbalmente, y finalmente denostaba despiadadamente a un espectador que se había mantenido firme marcando presencia y crítica en los espectáculos, pero asistiendo en este sentido a su defenestración absoluta.

Así que todo este «convivio»[40] se transformó en, no ya una misa, una verdadera Mise-en-scène, sino que reveló el lado oscuro de un teatro moribundo o mejor dicho de un «teatro muerto»[41]. Allí, dentro de ese marco, el actor dejó de ser el que supuestamente debía ser, y no se convirtió sino en un oficiante. No fue un actor, sino que creyó ser un médium; quiso ser un actor y creyó fervientemente que lo sería, pero finalmente se convirtió en materia pura de la «peste»[42]. Y lo que ocurrió fue que se tornó (antes que en un nuevo actor) en un: agresor expreso o en el mejor de los caso en actor-agresor. Se debe afirmar que esta situación no hizo sino más que mostrar el reflejo propio del malestar cultural que se venía construyendo, constituyendo en el marco del sistema de valores de la sociedad venezolana de entonces.

No obstante, este horizonte desalentador, también es necesario recalcar que no tocó solo y únicamente al plano de la actuación, sino que de la misma manera hubo

39 *El espacio vacío arte y técnica del teatro*, p. 50.

40 Jorge Dubatti. *El convivio teatral: teoría y práctica del teatro comparado* (Buenos Aires, Argentina: Atuel, 2003) / Jorge Dubatti. *«Cultura teatral y convivio.»*, Conjunto (La Habana), Nº 136 (2005) pp. 88-96 / Jorge Dubatti, *Convivio, experiencia, subjetividad* (Buenos Aires: Atuel, 2007).

41 Peter Brook. *El espacio vacío arte y técnica del teatro.*

42 Artaud. *El teatro y su doble.*

un texto, un cuerpo de dramaturgos, los cuales rápidamente se volvieron asimismo, y diciéndolo sin eufemismos, «agresores». Como corolario a esta forma expresiva y estética, también se llevó a cabo una puesta en escena totalizante de todos los lugares que pertenecían a la sala, superando la estructura de una escena a la italiana y convirtiéndose por fin en escena dónde se sacralizaba la violencia, con un tipo de agresión que inicialmente era verbal, seguida de una física, y agregando por último la más feroz, la psicológica. En este mismo orden de ideas, la sala fue primero espacio escénico, después «iglesia» y finalmente centro de encarnación de figuras superiores a la realidad concreta de la actuación.

A pesar de estos controversiales experimentos se debe decir igualmente, que también fueron décadas fundamentales para el desarrollo de un nuevo modelo de representación escénica. Lo fueron porque el país, igual que el teatro, merodeaba en distintos ámbitos, altos contrastes de acciones violentas y agresivas. Verbigracia de ello tenemos claras características que enunciaban y anunciaban el declive que se avecinaba. La guerrilla urbana fracasada totalmente, la implementación de un modelo educativo que no respondía sino por la vía del «golpe», del grito, de la ridiculización del otro; la burla constante o el juego sardónico frente a los demás. Valores, estructuras que fueron y son parte de la concreción de un sistema de profundo deteriorado y menoscabo moral. Y como recursos lingüísticos, formas concretas de expresar este malestar cultural, se echó mano de múltiples formas: la ironía usada con fecundo desprecio hacia el otro u otros, la risa sarcástica y burlona, la chanza vulgar y el desprecio, etc. Esta paradojal y compleja situación que se dio en la vida cotidiana pero que raudamente se trasladó al teatro, produjo como consecuencia que, por un lado un público se desmarcara abandonando las salas; por otro, apareciera singularmente un teatro que floreció estéticamente. Aún cuando, en el conjunto, ambos aspectos no parecían tener congruencia dentro del contexto de la totalidad en el que se desenvolvían. En realidad, lo que se implementó en escena no fue, ni más ni menos, que lo que se podía ver en la cotidianidad misma de la calle, en el acontecer diario. En consecuencia, las formas de la teatralidad se vieron vastamente influenciadas en todas sus maneras de expresión y de representación por ideas y tendencias temáticas que definieron claramente la pauta y la necesidad de crear un teatro frontal, sin ambages, sin eufemismos. Se creyó que sobre la escena era necesario presentar la más pura y descarnada crudeza de la vida misma. Y por supuesto, que esta no fue más que agresividad directa y pura, expresa, concreta. A guisa de los argumentos que planteamos debemos traer a colación una emblemática versión que se hizo de la pieza *El animador*[43] de Rodolfo Santana, estrenada durante la realización del «Primer Festival Nacional de Teatro de Provincia» (1982). La puesta fue llevada a cabo por el grupo de teatro «Rafael Briceño» del Estado Mérida–Venezuela, bajo la dirección de Rómulo Rivas, y con actuaciones de él mismo y su hermano Alfonso Rivas. No se puede afirmar que la obra sea en sí una apología a la violencia, aunque expone la forma como los medios de comunicación la ejercen. Es la exposición más palpable del tenso conflicto que hay entre medios de comunicación y sociedad venezolana.

Los modelos de representaciones sociales que se definían a través de la televisión terminaron reproduciéndose ya no simbólicamente (como suele suceder con el imaginario de la pantalla), sino con acciones concretas en la sociedad misma que estamos inmersos.

En sí, *El animador* se puede definir como una obra sencilla, pero a la vez que expresa la fuerza de una situación que terminará convirtiéndose en trágica[44], sin embargo, limpia y en consecuencia, terrible. Salvando las distancias que puede haber entre la obra de Santana y la novela de William Golding, *El señor de las moscas* [45] es un ejemplo bastante claro de cómo la violencia puede surgir cuando se empiezan a subvertir los valores y los sistemas de relaciones sociales que se ordenan en medio de la

---

43 Según referencia de Rodolfo Santana: «Escrita en 1972. Estrenada en el III Festival Internacional de Teatro de Caracas (1978) Montaje en Instituto Pedagógico de Caracas (1978) Premio Nacional de la Crítica (1978)».

44 Debemos aclarar aquí que asumimos la idea de que la tragedia no se consuma únicamente con la muerte del héroe, o de los héroes, sino con el desarrollo, el tránsito de la acción que hace a un texto primero drama y posteriormente tragedia. Es la acción del drama lo que puede convertir en trágica a una obra.

45 William Golding. El señor de las moscas (Madrid: Alianza, 1996). También tomamos aquí la versión para cine que hizo Peter Brook en el año 1963.



Escena de «El animador» autor Rodolfo Santana Salas I Festival de Teatro de Provincia (1982), Sala «Los Grillitos» Aragua – Venezuela En la foto: Rómulo Rivas y Alfonso Rivas (Grupo de Teatro: Rafael Briceño- Mérida – Venezuela)
Archivo privado: Rubén Pinto (Paul Williams)

llamada normalidad. Estamos en presencia de aquello que Baudrillard en su libro Cultura y Simulacro, explica como el fin de lo social[46]. Lo que afirma Baudrillard es lo siguiente:

> Lo social no es un proceso claro y unívoco. ¿Las sociedades modernas responden a un proceso de socialización o de desocialización progresivo? Todo depende de la acepción del término; ahora bien, no hay ninguna segura, y todas son reversibles. Así unas instituciones que jalonaron los «progresos de lo social» (urbanización, concentración, producción, trabajo, medicina, escolarización, seguridad social, seguros, etc.) comprendiendo en ellas al capital, que fue sin duda el medio de socialización más eficaz de todos, se puede decir que producen o destruyen lo social en movimiento[47].

Tal como se desprende de aquí, lo social es una definición profundamente maleable que aparece ajustada a los cánones del capital. Es decir lo social es una invención particularmente propia del capital.

En El animador los personajes de la obra son Marcelo Ginero (Presidente de la televisora Canal 9)[48], y Carlos un hombre «simple» enfrentado con su conspicua realidad social. El orden de las secuencias escénicas nos plantea que Santana se basa un esquema de desarrollo ampliamente «normalizado» del desarrollo de estas acciones. No obstante esta persistente adecuación modelar[49], los hermanos Rivas modificaron las estructuras relación entre los personajes, así como el orden de las secuencias de las escenas. Pero lo hicieron sin alterar la estructura de la obra, ni adaptarla. Y fue allí donde, a partir de la magistral actuación que ambos llevaron a cabo, florecieron otros rictus, que se manifestaron como mímesis representacional de lo sagrado en el teatro, pero a la vez de lo violento.

El ejemplo es válido porque fue a partir de esta versión de los hermanos Rivas, que en el teatro venezolano se realzó la presencia de la violencia como algo más que una temática. Asimismo marcó[50] la transición de una «violencia sagrada», una agresividad camuflada de experiencia hierofánica, hacia otra que surgió sobre la base de mecanismos retóricos y escénicos, montados a partir de la propia ironía, el humor, la crítica satírica y sardónica o la burla, etc. Un teatro cargado de situaciones delirantes, oníricas, mágico-surrealistas, elementos que, como ya se ha afirmado previamente, gozaron de una amplia resonancia cultural en el centro del imaginario social venezolano.

46 Para entender esta idea revisar véase la referencia en: Jean Baudrillard. «El fin de lo social», *en Cultura y simulacro: la precesión de los simulacros,* 1ª ed. (Barcelona: Kairós, 1998)

47 Ibíd.

48 Santana escribe Canal 9, que representa indirectamente al canal de televisión llamado Venevisión y que transmite su señal en el canal número 9.

49 Santana siempre está modelando lo social. Al menos es lo que hace en su primera etapa de trabajo, tal como hemos dicho hasta *Mirando al tendido.*

50 Aunque la versión de los hermanos Rivas, fue presentada una década después de que fuera escrita, pone de manifiesto la vigencia del texto santaniano.

Una aspecto más es necesario agregar, se refiere a la forma como Santana nos muestra no sólo la violencia, sino sobre quien se ejerce. En este caso el lenguaje ya no es la vía, sino sus personajes. De esta manera es Alfredo Gris en *La muerte de Alfredo Gris,* Orlando de *La Empresa Perdona un momento de Locura,* Carlos en *El animador,* etc., y así en prácticamente todas y cada una de sus obras. En realidad son extensiones de un mismo tema. Juegos que generan una sola metáfora y pasan todos los textos por un único «embudo».

Visto así entonces, desde tan distintas perspectivas, se puede afirmar que el «juego» escénico y teatral preestablecido entre las décadas de los 60', los 70' y los 80' cambió a su vez tanto en el tratamiento de sus contenidos, como en las formas de su presentación, y fueron subiendo tanto de tono así como de intensidad. Si bien los montajes adquirieron progresivamente, matices de degradación, temperamento escatológico, rasgos precisos de primitivismo e instinto, todo ello se debió, entre otros muchos aspectos, a la exacerbada cualidad hierofánica, experiencia mística que se creía era necesaria que tanto el actor, así como cualquier creador vivieran en la escena. Pero no fue sólo en el marco de la actuación que se hacían presentes estas cualidades, también a través del texto mismo se podía observar semejantes características. En el fragmento que presentamos a continuación se pueden observar algunos de estos elementos, veamos:

> CARLOS: Sí, así es. ¡Prácticamente he gastado todos mis ahorros! ... Pero creo que vale la pena. (Pausa corta) Vivir vale la pena. Si estás muerto, de qué te sirven los ahorros. ¿Ah, Doctor Ginero?...
>
> (Carlos se pierde de nuevo)
>
> MARCELO: ¡Mi nombre, al fin lo dijo!... (Pausa corta) ¿Sabe lo que me aturde de todo esto? ¡La falta de seriedad!... No se puede secuestrar a un hombre y luego llamarlo "Robert el Sietesuelas" ... Es una ofensa para una actitud criminal que se estime ... (Pausa corta. Se intriga por las invisibles acciones de Carlos) Y usted, con todos esos secretos allá atrás. ¡Calladito, sin mirar de frente! Jugando a Mike Hammer y a los dibujitos!... (Se torna reflexivo) Vivir es una cosa seria. ¿Sabe?... Yo por lo menos, quiero mantener la dignidad. Deme el tratamiento adecuado. ¡La celda! ¿Dónde está la celda? ¡Un secuestrado tiene que tener celda! ¡Su espacio!..
>
> (Carlos surge vestido de vaquero. Trae un saco levita, sombrero de copa y bastón entre sus manos.)
>
> (Marcelo lo mira. Se le enfrenta)[51]

Santana fue capaz de crear una situación parecida a aquella que se presenta en *El señor de las moscas.* Obviamente de forma un poco diferente a la que sucede con los personajes del filme. En ambos casos estamos ante una construcción de conflictos que va mostrando un perfil doble de lo humano. El doblez o segundo perfil está constituido en este caso por actos de violencia. Los niños de *El señor de las moscas*, perdidos en una Isla desértica e inhóspita empiezan por tratar de restablecer el sentido mínimo que compone el orden social reproduciendo los modelos que han aprendido en la escuela y en la familia, pero prontamente todo entra en un proceso de descomposición terminando con la estabilidad que ese status quo expone como el único verdadero y posible. La rapidez y virulencia con que los valores (morales, individuales, psicológicos) se desestructuran del campo de la psique en los personajes, genera y modela una situación de caos que obtiene como resultado único el ejercicio mismo de la violencia. La relación que construyen acciones y sus situaciones en el filme antes citado es, comparativamente hablando con la obra de Santana, la misma. Y tal como apunta Baudrillard, si todo ejercicio de poder quiere mostrar un rostro social, tiene que venir doblegado en consustanciación con el capital. En otras palabras es la construcción del capital como efecto de lo social, y de lo social como efecto propio del capital. Si los humanos (aquellos que detentan poder) pierden esta doble tensión (social – capital) construyen violencia. En el juego de los dominadores y dominados esta es la relación de enlace oculta, que se

51 Rodolfo Santana, *«El animador»*, en *Los ancianos; Historias de Cerro Arriba; La empresa perdona un momento de locura; Gracias José Gregorio Hernández y Virgen de Coromoto por los favores recibidos,* 1ª ed. (Caracas, Venezuela: Monte Ávila Editores Latinoamericana, 1998), p.93.

manifiesta cuando ese lazo se rompe. El personaje de Carlos, así como el de Marcelo Ginero en *El animador* son representación directa y expresa de este constructo sociológico. Y otro tanto así, los niños en *El señor de las moscas.*

Los cambios más notorios de la puesta en escena llevada a cabo durante los años 70' nos precisan pues que la realizaron a través de la creación de modelos escénico–dramatúrgicos respondieron así a esta temática como una y única posible. Fue la violencia en todas sus formas y contextos. Pero el «modelo» no sólo se manifestó como temática, sino también que logró afectar a todo el hecho teatral propiamente dicho. Para comprender esta idea y acercarnos al estudio del tema con mayor precisión debemos tomar como «punta de lanza» la siguiente pregunta: ¿A partir de cuáles significaciones la violencia y sus puestas determinaron el cambio y desarrollo de una estética teatral, de una estética escénica? Un primer intento de respuesta nos podría acercar a tres planos de experimentación, los cuales según una clasificación que he propuesto en otros trabajos y presentaciones, intitulada como «Genealogía de los sistemas y prácticas teatrales en Venezuela»[52], rondan a su vez igualmente sobre la base de tres epistemes[53]. Así que en este sentido podríamos clasificarlas de la siguiente forma:

I. Episteme simbolista y la episteme épica:

A. El desarrollo de un teatro eminentemente destinado a temáticas de índole social y en algunas ocasiones también política:

1. Rengifo ~ Pinto ~ Cabrujas;
2. Ricardo Acosta ~ Arturo Uslar Pietri.

II. Episteme naturalista y la episteme existencialista:

A. un teatro que se abocó a abordar temáticas y conflictos desde una mirada psicológica e inclusive podríamos decir intimista;

1. Isaac Chocrón ~ Elizabeth Schön.

III. Episteme de la crueldad y la violencia:

1. Rodolfo Santana ~ José Gabriel Núñez;
2. Edilio Peña ~ Mariela Romero;
3. Gilberto Agüero ~ Paul Williams.

Todas estas clasificaciones y epistemes poseen aspectos que marcan, que expresan múltiples tipos de entrecruzamiento. De esta forma se creó un sistema de relaciones que estuvieron referidas tanto a zonas dramáticas como a formatos escénicos. En ocasiones abordadas desde distintos procesos o sistemas de creación que se practicaban correligionariamente por sus participantes-hierofantes. Finalmente un «experimentalismo puro» que en ocasiones fue expuesto sobre la base de un relativo perfil teórico o de creación.

El segundo y tercer grupo que previamente hemos mencionado, en muchísimas ocasiones entremezcló y se confundió de acuerdo con las diversas interpretaciones de hacer teatro que adoptaron o desearon adoptar las agrupaciones durante este periodo. La mayor dificultad de comprensión estribó en que tanto planteamientos escénicos, así como la creación de una dramaturgia para esos planteos, se desarrollaron interviniendo espacios, aspectos y temáticas en los cuales, ni público, ni actores estaban «acostumbrados» a desenvolverse. En realidad se enfrentó al espectador (no obstante sin este saberlo, y tampoco sus conductores) a vivir una experiencia estética que era totalmente inédita de la teatralidad venezolana. Experiencia que expresó por un lado la gestación de una «rebeldía» que actuó contra el status quo impuesto por el Estado, y por otro lado el flagelo de un proceso de depauperación social. En menos de dos décadas, el teatro venezolano había saltado de una escena

52 Carlos Dimeo, «Genealogía de los sistemas y prácticas teatrales en Venezuela» (Conferencia, *Symposium iberoamerických kultur TRANSTEATRAL 2011,* Praga - República Checa, 20 de octubre de 2011). (En prensa)

53 En el trabajo sobre las genealogías de los sistemas teatrales llegamos a enumerar un total de 12 epistemes. Para el trabajo en cuestión ponemos de relieve las que aquí presentamos.



«Alí Babá y las 40 Gallinas» (1979)
Autor: Creación Colectiva – Grupo «La Misère». En escena: Roger Rodríguez y actriz no identificada.
Lugar: Espacios de la Universidad Central de Venezuela (Núcleo – Maracay)
Foto: Miguel Gracia (Archivo Privado de Rubén Pinto (Paul Williams).

costumbrista, expresada claramente a través de piezas como las de Aquiles Certad y su famoso «teatro para ser leído», a las de la primera y segunda modernidad teatral[54] entre César Rengifo y Rodolfo Santana, y de allí al experimentalismo total y absoluto en los autores estudiados en este trabajo, e inclusive en (relativamente un poco raras) piezas como *Fiésole*[55] de José Ignacio Cabrujas.

El desarrollo de la escena «nacional» se caracterizaría entonces por abordar con mayor criticismo el prisma definitorio que los personajes debían adquirir en el contexto de la obra o de la puesta. El escenario se convirtió en el lugar donde se representaba lo sacrificial y de ello se conoció sólo una vía para poder hacerlo, esta fue: los personajes y sus nuevas formas «interiores» cargados de violencia, de primitivismo, de bestialidad y animalidad pura.

Combinando las formas escénicas desde distintas perspectivas se tuvo la firme convicción de que el teatro sólo sería capaz de conmover a sus espectadores únicamente si se atrevía a marcar una fuerte descarga de agresividad contra sí mismo o incluso más aún contra su propio espectador. El espectador se había transformado en parte sustantiva de la representación y comenzó a formar parte activa del acto ceremonial al que asistía. En consecuencia, la mayoría de las veces, lo teatral tenía como condición y objetivo único convertir la escena, así como sus acciones, en un mecanismo de tránsito para ingresar a un «estado de trance» lo más cercano posible al paroxismo tribal y vivificar *in situ* experiencias directas con la violencia. Como resultado de esas operaciones, combinaciones, procedimientos, la festividad escénica se llevó a campos de agresión real, primero entre actores, y posteriormente incorporando en ese juego a los espectadores. Un ejemplo emblemático de este modelo y aplicación inclemente o uso incluso excesivo de estos recursos fue la puesta en escena de la obra *Alí Babá y las 40 gallinas*, pieza que se estrenó en 1979 en el Teatro Ateneo de Maracay bajo la dirección de Ramón Lameda[56] y el grupo «La Misère»[57].

54 Se debe acotar que en el libro «El resplandor de las sombras» he hecho referencia al tema y categorización de las dos modernidades. La primera modernidad está en el marco del teatro de César Rengifo, y la segunda a partir de la pieza capital de Rodolfo Santana «Mirando al tendido». Para la referencia directa véase el capítulo «César Rengifo - La esquina del miedo, Rodolfo Santana - *Mirando al tendido*» del libro en: Carlos Dimeo, *El resplandor de las sombras* ([Venezuela]: La Campana Sumergida, 2006).

55 José Ignacio Cabrujas, «Fiésole», en 13 autores del nuevo teatro venezolano, de Carlos Miguel Suárez Radillo, Primera (Caracas, Venezuela: Monte Ávila Editores Latinoamericana, 1971), 63-110 / Isaac Chocrón, José Ignacio Cabrujas, y Román Chalbaud. *Tric-Trac, Fiésole, Los Ángeles Terribles,* Primera (Caracas: Ediciones El Nuevo Grupo, 1977).

56 En 1963 Ramón Lameda representa a Venezuela en el Festival Internacional de Teatro en Bogotá. Vive en los años sesenta en París, época de efervescencia cultural, de grandes cambios políticos, sociales y culturales en Europa, donde participó en actividades teatrales, cinematográficas, exposiciones individuales y colectivas de pintura, y hasta actúo en una serie de televisión. También funda el grupo La Misère, integrado por jóvenes latinoamericanos residenciados en París. Estudia en la Universidad de Teatro de Naciones entre 1964 y 1969, a la cual llega a representar en el Festival de Teatro en Venecia como actor, con las obras: LA CABEZA DEL BAUTISTA de Ramón del Valle Inclán y ESPERANDO A GODOT de Samuel Beckett. Con la obra EL MARTILLO donde figura a la ve como autor, director y actor, gana el primer premio de esta prestigiosa universidad de teatro y es seleccionado para representarla en el Festival de Venecia de 1968. (Fragmento tomado de: http://www.barinas.net.ve/infopedia/ARTICULOM-1226-Los_Rostros_de_la_Cultura_en_Barinas:_Ramon_Lameda-34-31.htm)

57 El emblemático nombre que deja entrever su modelo teatral. El grupo «La misère» (original en francés) que traducido de esta lengua sería: grupo «La miseria» o de forma más simple, grupo «Miseria».

Carmen Mannarino al referirse a los métodos y específicamente la experimentación en el teatro de Ramón Lameda acota lo siguiente:

> Las piezas de Lameda, por sus comunes características, son propias de la experimentación de los años sesenta, las cuales en sus brevedades de acciones rápidas e incoherentes y de marcada tendencia surrealista, propenden a la denuncia de la injusticia y la opresión, por medio de juegos crueles, contrastes repulsivos, a lo Teatro Pánico y Absurdo, dirigidos, en conjunto, a sugerir la necesidad de la libertad y la justicia social. Rituales sangrientos y escasamente de jolgorio, concibió con abundancia para sacudir la sensibilidad de los espectadores. Inesperadamente, acciones de violencia y crueldad, interrumpen, a la manera de Arrabal, las posibles vinculaciones con la realidad: hechos de sangre, mutilaciones, relaciones homosexuales, torturas, flagelaciones, sadomasoquismo. Todo concebido para denunciar, con la teatralidad de escenas superpuestas, un mundo en descomposición, de cuyo hundimiento se desprende la aspiración de otro humanamente satisfactorio[58].

Los procedimientos que utilizaron los dramaturgos para lograr los efectos de la teatralidad fueron los mismos para todos y cada uno de ellos. Casi podríamos afirmar que uno calcaba al otro en cualquiera de los ámbitos que se expusieran. Si nos referimos a la relación establecida con sus fronteras escriturarias y dramatúrgicas, la mayoría trabajó haciendo énfasis más sobre los destinos formales que sobre las propuestas interiores. La forma, fue punto principal para el desarrollo de esquemas de trabajo en la dramaturgia de aquellos años. Así viéndolo desde este punto de vista, podemos afirmar que son comparables obras como: *Los Ángeles Terribles*[59] (Román Chalbaud), *Coloquio de Hipócritas*[60] (Paul Williams), *El círculo*[61] (Edilio Peña), *Vida con mamá*[62] (Elisa Lerner), *El Juego*[63] (Mariela Romero), *Jamás me miró*[64] (Elizabeth Schön), *Se solicita una mano para el general*[65] (Ramón Lameda, Alfredo Fuenmayor y Julio Jáuregui), *Reina de bastos*[66] (Julio Jáuregui) por nombrar solamente algunas de ellas.

Si damos un rápido paneo a cada una de estas piezas podremos observar que hay (tanto en relación con su estructura, así como con los textos que las conciben) un cierto modelo dramatúrgico que identifica a una con la otra, comportando un grado de similitud al utilizar todas y cada una de ellas los mismos recursos y procedimientos dramáticos, las mismas temáticas, los mismos tiempos y ritmos, la misma caracterización de sus personajes, etc. Leonardo Azparren Giménez ha clasificado este suceso de dos formas, por un lado como: «mimetismo estético»[67] y por otro como «mixtificación»[68]. Al referirnos específicamente a esta clasificación que hace Azparren Giménez en *Estudios sobre el teatro Venezolano* concordamos con su tesis respecto del uso reiterado de procedimientos y formas en el cuerpo de obras de un autor y en relación con el grupo restante. Temáticas, modelos, juegos dialógicos, conflictos, ritmos escénicos, todos idénticos unos de otros, entre sí. Algunos aspectos sobre la violencia – religiosidad – ritual. <La vuelta a cero de una escritura>[69].

58 Alba Lía Barrios, Carmen Mannarino, y Enrique Izaguirre, Dramaturgia venezolana del siglo XX: panorama en tres ensayos (Caracas: Centro Venezolano del ITI-UNESCO, 1997), p. 216.
59 Los ángeles terribles (Caracas: Tres Molinos, 1967).
60 Coloquio de hipócritas; teatro. ([Maracaibo: Universidad del Zulia, Facultad de Humanidades, 1968).
61 *Resistencia: (o un extraño sueño sobre la tortura de Pablo Rojas ; El Círculo* (Caracas: Monte Ávila Editores, 1975).
62 *Elisa Lerner. Vida con mamá.*
63 Mariela Romero. *El juego* (Caracas: Monte Ávila Editores, 1977).
64 Elizabeth Schön. *Melisa y el yo; Lo importante es que nos miramos; Jamás me miró; Al unísono* (Caracas: Monte Ávila Editores, 1977).
65 *Presencia de seis dramaturgos* (Maracay [Venezuela]: Gobernación del Estado Aragua, Secretaría de Cultura del Estado Aragua, Coordinación de Promoción y Difusión, 1982).
66 Julio Jáuregui. «Reina de Bastos», en Presencia de seis dramaturgos (Maracay [Venezuela]: Gobernación del Estado Aragua, Secretaría de Cultura del Estado Aragua, Coordinación de Promoción y Difusión, 1982)
67 Leonardo Azparren Giménez. *Estudios sobre teatro venezolano* (Caracas: Universidad Central de Venezuela, Fondo Editorial de Humanidades y Educación, 2006).
68 Ibíd.
69 Rememorando el libro de: Roland Barthes, *El grado cero de la escritura: seguido de nuevos ensayos críticos,* 1ª edición (Buenos Aires, Argentina: Siglo XXI Argentina Editores, 1973).

Algunos aspectos sobre violencia – religiosidad – ritual

No obstante estas consideraciones históricas que delimitan muy brevemente el espacio de acción de los teatristas se debe plantear cuáles son las cercanías y relaciones que se pueden ofrecer entre ritual y violencia, sacralización de un espacio y destrucción del mismo. Para ello, atenderemos a varios conceptos y principios que deseamos destacar aquí sobre la base de algunos teóricos en particular. Sobre violencia y ritual, violencia y religiosidad hay mucho escrito, pero queremos asistir básicamente a tres miradas: 1.- Víctor Turner; 2.- René Girard; 3.- Erich Fromm. Seguidamente tenemos otras razones teóricas que en este contexto colindan periféricamente, nos referimos a: Mircea Elíade, Michel Maffesoli, Elemire Zola, entre otros los que también se plantean sobre el sistema de relaciones entre la violencia y lo sagrado propiamente dicho.

No obstante estas importantes referencias debemos decir que Víctor Turner se convertirá en uno de los especialistas en el tema en cuestión; de él queremos tomar una idea central para este trabajo, ya que su obra teórica es vasta y muy desarrollada para exponerla aquí. Así que de Turner tomamos:

> Entiendo por ritual una conducta formal prescrita en ocasiones no dominadas por la rutina tecnológica, y relacionada con la creencia en seres o fuerzas místicas. El símbolo es la más pequeña unidad del ritual que todavía conserva las propiedades específicas de la conducta ritual. (…) Un «símbolo» es una cosa de la que, por general consenso, se piensa que tipifica naturalmente o representa, o recuerda algo, ya sea por la posesión de cualidades análogas, ya por asociación de hecho o de pensamiento. Los símbolos que yo observé sobre el terreno eran empíricamente objetos, actividades, relaciones, acontecimientos, gestos y unidades espaciales en un contexto ritual[70].

70 Victor Witter Turner. *Simbolismo y ritual* (Lima, Perú: Departamento de Ciencias Sociales, Área de Antropología, Pontificia Universidad Católica del Perú, 1973), p. 21.

De Girard, propondremos de esta manera:

> Hay (…) un denominador común de la eficacia sacrificial (…). Este denominador es la violencia intestina; son los disensos, las rivalidades, los celos, las pugnas entre próximos que el sacrificio pretende de entrada eliminar, es la armonía de la comunidad que restaura, es la unidad social que refuerza. Todo el resto se desprende de aquello[71].

La segunda idea de Girard que queremos dar, trae a nuestra tesis un punto en contra. Para Girard, adoptar una actitud religiosa, siempre, o casi siempre ofrece un carácter de apaciguamiento, que aminora la fuerza del quehacer violento. La pregunta que surge de aquí es: ¿Exactamente todas las religiones son o poseen en su fuero un carácter reflexivo que mueve a sus feligreses a actuar contra la violencia? Sólo si estas no llevan en sí mismas un carácter sacrificial. Si bien, por lo común, se entiende que lo religioso no debe apuntar a persistir sobre un objetivo que genere o cause violencia frente al otro, a los otros; lo ritual puede exigir demostraciones de este tipo. Demostraciones que sólo apaciguan el «tono» por vía de la domesticación del acto.

El «acto» es en sí la consumación de la «ley»[72], y es aquello que en el acontecimiento termina siendo lo trágico. Todo ritual llega a un punto máximo de tensión que sobrepasado es ejercicio puro de violencia (probablemente violencia benigna, tal como lo afirma Fromm[73]). En consecuencia, el sacrificio es la domesticación de la venganza por vía de la aceptación social como una obligación que nos lleva a redimir la culpa. Así, el sacrificio construye la agresión en modelo de cura, redención, víctima o chivo expiatorio, etc. Sobre esta base nos plantea Girard: la venganza es ilegal y debe ser castigada. En cambio, el sacrificio se construye como sustanciación de la purificación del alma humana sacrificada y de los confluyentes. A partir de este aspecto tomamos una segunda premisa de Girard:

71 René Girard. La violencia y lo sagrado. Trad. Joaquín González y Michelle Vuillermain, (Caracas, Venezuela: Universidad Central de Venezuela, 1975), p. 19.

72 La «ley» entendido en el sentido lacaniano del término.

73 Erich Fromm. *Anatomía de la destructividad humana.* Trad. Ignacio Millán (Madrid: Siglo XXI de España, 1982).

> Lo religioso apunta siempre a apaciguar la violencia, a impedir que se desencadene. Las conductas religiosas y morales apuntan a la no violencia de manera inmediata en la vida cotidiana y de manera mediata, frecuentemente, en la vida ritual, por intermedio paradójico de la violencia[74].

Y luego más adelante afirma: «Solamente una trascendencia cualquiera, que hace creer en una diferencia entre el sacrificio y la venganza, o entre el sistema judicial y la venganza, puede engañar durablemente a la violencia.»[75].

Y finalmente de Fromm, la agresividad innata y su debate entre crueldad y respuesta violenta. Al respecto de ello Fromm asegura:

> El problema consiste en examinar en qué modo y grado son las condiciones concretas de la existencia humana causantes de la calidad e intensidad del placer que el hombre siente matando y torturando. Aun en el grado en que la agresividad del hombre tiene el mismo carácter defensivo que la del animal, es mucho más frecuente, por razones propias de la condición humana. (…) Si convenimos en denominar "agresión" todos aquellos actos que causan, y tienen la intención de causar, daño a otra persona, otro animal u objeto inanimado, la distinción más elemental a efectuar entre todos los tipos de impulsos que abarca la categoría de agresión es entre agresión biológicamente adaptativa, favorable a la vida y benigna, y agresión biológicamente no adaptativa y maligna[76].

Además de estos conceptos, para comprender la fuerza que ejerce la violencia en un teatro que no se da sino solo por la vía de una estructura ceremonial-ritual es necesario entender que únicamente si se considera al hecho escénico como tal, se podría aceptar la base de una estética agresiva, contestataria, irredenta. Estos fueron los argumentos más expuestos tanto por directores, así como por dramaturgos, que a su vez justificaron la presencia de la agresión dentro de la escena e incluso fuera de ella, antes o después del espectáculo. La dramaturgia desterró de su propio terreno lo que consideraba meramente «representacional», entendiendo que el teatro no sería de ninguna manera un «arte gráfico», un arte de la figuración, un arte de la contemplación de la imagen. Dicho de otro modo, que el teatro no podía ser de ninguna manera un arte visual. A partir de entonces, lo que formó parte de lo teatral fue casi exclusivamente lo espectacular. Se entendió que sólo si se ponía en la puesta distintos tipos de juegos-rituales escénicos, sólo así en ese contexto existiría una forma de hacer «reaccionar» al espectador, que hasta ese momento se comportaba de manera pasiva cuando asistía a la representación teatral. Como resultado de esos desbalances entre escena y público, la respuesta que se puso de manifiesto ante directores, actores y grupos parecía remitir a una sola idea: si el teatro te agredía, forzosamente tendrías que reaccionar y cambiar de actitud. De manera que el teatro venezolano entró en una etapa donde lo «violento» se transformó en el efecto de grado máximo dentro de la representación teatral.

Un argumento más se debe mencionar, hecho que en principio desterrará de nuestra tesis mitos sociológicos del escenario planteado: este teatro de los años sesenta y setenta estuvo «acompañado» (y viceversa) por una serie de acontecimientos sociales que marcaron también el profundo carácter violento por el que transitaba la sociedad venezolana de entonces. Aunque Edilio Peña y Mariela Romero fueron autores que siguieron cronológica y estéticamente a otros como el propio Román Chalbaud, sería en realidad este el motivo a través del cual durante su época, y en el marco de sus representaciones, estarían menos caracterizados por esa deriva de la cotidianidad mestiza que recubrió la capa de lo llamado: social. Lo que sucedía en la escena era un fiel reflejo de las manifestaciones de agresividad que se iba formando en el venezolano, en medio de un universo de fractura moral y psicológica. En esencia, lo que los autores estaban haciendo, era mostrar de un modo abstracto y bajo un grueso cuerpo de eufemismos, la progresiva descomposición de un cuadro social que paulatina y progresivamente se deterioraba.

Asimismo, durante la década de los 70, el teatro venezolano estuvo marcado por un cuerpo de influencias[77]

74 Girard. *La violencia y lo sagrado*, p. 36.

75 Ibíd: 41.

76 Erich Fromm. *Anatomía de la destructividad humana* (México: Siglo Veintiuno, 1986), pp. 177-178.

77 Entiéndase en el sentido de Harold Bloom.

que fueron capaces de precisar los perfiles estéticos que posteriormente este adquirió. Esos perfiles estéticos fueron por supuesto la consustanciación concreta de la expresión social. Entre otros de esos perfiles podemos mencionar: Antonin Artaud y su T*eatro de la Crueldad*, la dramaturgia de Fernando Arrabal junto a su «Teatro Pánico», el teatro de Jean Genet a partir de textos como: *Las Criadas, El balcón, Severa vigilancia,* asimismo fuentes provenientes del Existencialismo sartreano y «camusiano» y finalmente una gran parte del «Teatro del Absurdo» de Eugene Ionesco, las obras de Arthur Adamov, y en otro contexto con menos compromiso Samuel Beckett, etc. La pieza *Fiésole* de José Ignacio Cabrujas parece ser un fiel compromiso con una estética beckettiana, de la que por cierto (con sabiduría «dramática») abandonó prontamente, aunque se pueda considerar Beckett en el país. En otra dirección, los montajes y algunos textos teatrales, se vieron también influidos por el trabajo teatral de Julian Beck y Judith Malina del Living Theatre vinculado con el Happening Theatre de aquellos años. De América Latina es necesario destacar que la influencia más importante fue Augusto Boal y su «Teatro del Oprimido»[78], así como Alejandro Jodorowski a través de propuestas que conllevaron el sello más irreverente de todo el continente.

Tres brevísimos ejemplos como comentarios anexos

Las tres piezas que hemos decidido estudiar ahondan precisamente las temáticas y modelos antes propuestos, están dominadas por un solo eje. La primera de ellas es «Los ángeles terribles»[79] (1967) de Román Chalbaud, que explora desde diferentes perspectivas, lo mágico, lo religioso, lo ritual, pero también circunda inevitablemente zonas límite que terminan constituyéndose en actos de agresión sin «desatar» aún todavía un conflicto que ha demudado en experiencias límite, donde los personajes parecen estar sacados de una «terrible pesadilla», y en la cual la ritualización de lo sagrado no está aunada a la experiencia violenta que se puede vivir dentro del mito tal como René Girard nos lo asegura en su libro «El chivo expiatorio»[80]. En la parte final de la primera escena «Vacaciones» podemos leer el siguiente dialogo:

ÁNGEL – (A hurtadillas) Estás bella.

ZACARÍAS – ¿No me has oído?

ÁNGEL – Sí. (obedece)

SAGRARIO – Bella es una palabra para idiotas. Tendríamos que buscar una acepción desconocida.

ZACARÍAS – (Termina de mondar la naranja) ¡Perfecta!

SAGRARIO – No, tampoco.

ZACARÍAS – (Iza la corteza que ha logrado desprender completa) Perfecta. Completa. De cabo a rabo. Como una bandera. Una oración. Hay que colgarla en el sitio de los trofeos. (Lo hace) Y que allí se queme para que nos entregue su humedad. Y ahora (vuelve a la silla con la fruta en la mano, goloso por comerla), a disfrutar del premio merecido.

SAGRARIO – (Se la quita) Dame.

ZACARÍAS – ¿Por qué?

SAGRARIO – (Se la tira a Gabriel) Tu desayuno, Gabriel (Gabriel come).

ZACARÍAS – Otra naranja, Gabriel (Gabriel le lanza otra. El viejo la atrapa y comienza a mondarla. Descarga su furia con Ángel) ¡Barre primero con la escoba, demonio! ¿Vas a recoger todo el sucio en ese pedacito de trapo? (Ángel obedece).

GABRIEL – ¡Déjalo ya, Zacarías!

78 Las tesis del «Teatro del Oprimido» de Augusto Boal están fundamentadas en los textos del pedagogo Paulo Freire y su libro «Pedagogía del Oprimido». Para el tema de Boal véase: Augusto Boal. *Teatro del oprimido. Teoría y práctica* (Tomo 1), 1a edición (México, D.F.: Editorial Nueva Imagen, 1980) / Augusto Boal. *Teatro del oprimido*. (Tomo 2), 1a edición (México D.F.: Editorial Nueva Imagen, 1980) / Y para el tema de la *Pedagogía del Oprimido*, véase el libro: Paulo Freire. Pedagogía del oprimido (México: Siglo XXI, 1995).

79 Román Chalbaud. Los ángeles terribles: pieza en cinco escenas (Caracas: Editorial Tres Molinos, 1967) / Rodríguez B y Orlando. Teatro venezolano contemporáneo: antología (Madrid: Sociedad Estatal Quinto Centenario: Fondo de Cultura Económica: Centro de Documentación Teatral, 1991) / Carlos Miguel Suárez Radillo. 13 autores del nuevo teatro venezolano (Caracas: Monte Ávila Editores, 1971).

80 René Girard. *El chivo expiatorio* (Barcelona: Editorial Anagrama, 1986).

ZACARÍAS – ¿Dejarlo? ¿Cuándo no sabe ni respirar, cosa que todo el mundo aprende al nacer? (Cae un trozo de la corteza) ¡El demonio me lleva! ¡He fracasado!

SAGRARIO – (Se lleva las manos al vientre) ¡Ay, ay!

ZACARÍAS – (Dulce) ¿Te duele, hijita?

GABRIEL – Pues de eso se trata. De que le duela. Tiene que aguantar.

SAGRARIO – ¡Este verdugo!

ÁNGEL – ¿Quieres el remedio?

ZACARÍAS – Tu sigue ahí (Sagrario hipa en medio de quejidos y protestas) Ven conmigo, rápido, al baño (La conduce al baño. Ángel, escoba en mano, se queda mirando la puerta por donde salieron. Se escuchan los gemidos y desgarramientos de Sagrario. Gabriel se ha quedado con la vista fija en un punto cualquiera. De pronto mira a Ángel. Este reacciona).

GABRIEL – Toma.

ÁNGEL – ¿Qué? (Gabriel le tira la naranja que ha estado comiendo. Ángel la atrapa. Pausa) Sobras (Tira la naranja contra el muro. Gabriel, triste, baja los ojos. Sagrario, en el baño, sigue vomitando).

Chalbaud apunta a lo ritual religioso estableciendo relaciones de carácter sacro/profanas en las cuales los personajes juegan en medio de un territorio poblado de signos y objetos. Elementos que rápidamente se convierten en fetiches. Simbólicos o no, son fetiches de diferente índole: sexuales, religiosos, históricos, o son parte de representaciones sociales que se mofan sardónicamente de otro tanto. Y desde allí, los objetos trasiegan distintos escenarios que pueden ser utilizados como o beneficio para el cuerpo humano: por ejemplo, una naranja para el desayuno; o bien como arma para el castigo: una escoba, que a la vez puede convertirse en la marca de una obligación o de una penitencia.

Cada parte de la obra se refiere así a un ciclo que convierte la espesura del conflicto en una especie de



«Los Ángeles Terribles» (1967) Autor: Román Chalbaud Dirección: Román Chalbaud.
En la foto: (de izquierda a derecha) José Ignacio Cabrujas, América Alonso, Luis Abreu y Eduardo Serrano. Agrupación El Nuevo Grupo. Lugar: Teatro del Ateneo de Caracas Foto: Miguel Gracia
(Archivo privado de Rubén Pinto (Paul Williams)

«modorra», el tiempo no pasa a pesar de que las enunciaciones de escenas y cambios se refieren directamente a una temporalidad. Una temporalidad que muy a pesar de ella misma, termina siendo circular. El ciclo se presenta de la siguiente manera:

I – Vacaciones,
II – confesiones y recuerdos,
III –Secretos,
IV – Juegos,
V – El Bautizo.

Los personajes aparecen enmarcados en un «mundo cerrado» del cual pareciera que no les resulta posible escapar o como mínimo intentar salida. El encerramiento es la muestra y un claro ejemplo de una voluntad que ha perdido toda fuerza, que ha sido suspendida. Aunque tanto Ángel como Gabriel tengan la puerta para abierta y eso represente la posibilidad de escapar viven bajo el influjo de la dependencia, y cada vez que asoman la idea de ello, son castigados por un «alguien», que puede significar su culpa, o bien por medio de la mano de Zacarías, o incluso por Sagrario. Es esta la consecuencia por la cual los que más reciben este influjo son Gabriel y Ángel. Así como son los más jóvenes, son también los más endebles

psicológica y físicamente, entre otras de sus características. El auto-castigo, la flagelación del cuerpo y del alma son parte de la convivencia cotidiana, el reflejo de lo social que a Chalbaud le gusta tanto exponer en sus obras.

Otro tanto hace Mariela Romero en su pieza *El juego*[81] (1976), a través de dos supuestas «niñas/mujeres» Ana I y Ana II, posiblemente hermanas, o apenas «niñas de la calle» que «juegan», metafóricamente hablando, a ser una de la otra, su par, su espejo, su límite, sus dueñas, etc. En referencia a esta pieza Isaac Chocrón apuntaba:

> (…) la violencia se atempera con el afecto que corre siempre por debajo y que cuando aflora, aparece turbadamente como broma, chiste o ingenio. Si las dos jóvenes impresionan al principio como monstruos, su relación la humaniza. "El Juego" no es un juego más, sino una manera precisa, aunque extraña, de poder vivir (…)[82]

Si tal como afirmaba Chocrón, la relación que se gesta entre Ana I y Ana II es una forma «precisa pero extraña de poder vivir»[83], encontramos en esta pieza de Romero, la persistente insistencia de que el proceso de descomposición social venezolano devendría en la debacle moral y ética que vive el país hoy y que como podemos observar posee un origen de larga data. Veamos como ya desde la primera escena se plantea esta relación de valores, que es una muestra palpable de la expresión temática en la obra. Ana II le retuerce un brazo a Ana I. Ana I suplica que la suelte, pero la lucha entre ambas se desarrollo al máximo, así en cierto momento de la secuencia se dice:

> ANA I: Eres cruel.
>
> ANA II: La crueldad no tiene nada que ver con esto, mi querida niña. Es sólo persuasión. ¿No te sientes ahora como más liberada?
>
> ANA I: ¡No tenías que…
>
> ANA II: ¡Si tenía! Era necesario demostrarte lo que significa el poder de la fuerza física (Pausa). Cuando el razonamiento lógico se niega a funcionar por sí mismo, se aplica la fuerza física. Es de lo más válido. Es lo que se usa por regla general. ¿Estás convencida ahora? (Silencio) ¡Contéstame!
>
> ANA I: Sí.
>
> ANA II: Bueno, bueno… ahora empezaremos entendernos mejor.
>
> ANA I: Creo que me has roto el brazo.
>
> ANA II: Consuélate. Te sentirías peor si te hubiera roto el cráneo… que es lo que realmente te mereces. Quiero que entiendas muy bien esto, mi niña. Aquí mando yo. Y no acepto desobediencias… ni sublevaciones… ni oposición de ninguna especie. ¿Está claro?
>
> ANA I: Sí.[84]

Peña en cambio ahonda en el campo de la brujería, la hechicería, lo mágico entrando en la pieza como ritual pagano, algo posible en medio de un conflicto que plantea a los personajes (Madre e Hija) esquemas que bordean lo esquizofrénico, la fragmentación lógica de los planos de realidad e irrealidad, o que llega a experiencias de «agresión innata» y relaciones sadomasoquistas y que como apunta Erich Fromm refiriéndose a los trabajos de Konrad Lorenz sobre el tema, parece confirmarnos:

> (…) como ha aplicado también el nombre de «agresión» al vehemente anhelo de derramar sangre y la crueldad, la conclusión es que todas esas pasiones irracionales son también innatas, y dado que se entiende que causa las guerras el placer de matar, la conclusión ulterior es que las guerras se deben a una tendencia *destructiva innata*[85] de la naturaleza humana. La palabra «agresión» sirve de cómodo puente para comunicar biológicamente la agresión adaptativa (que no es mala) con la destructividad humana, que ciertamente lo es[86].

81 Mariela Romero. «El juego», en *Clásicos del teatro venezolano* (ed.) Leonardo Azparren Giménez, 1ª. ed., vol. 3, 3 vols. (Caracas, Venezuela: Bib & Co. editor, 2014), pp. 1990-2020.
82 «El Juego de Mariela Romero», en Alternativa Teatral, accedido 23 de marzo de 2015. http://www.alternativateatral.com/obra25570-el-juego
83 Ibíd.
84 Op. Cit., pp. 1990-1991.
85 Las cursivas son nuestras.
86 Fromm. *Anatomía de la destructividad humana*, p. 15.

Y ahora bien «En la mayoría de las sociedades humanas la creencia en la brujería no incumbe únicamente a unos pocos individuos o incluso a muchos, sino a todos»[87], la cosmovisión de los personajes de Peña en Los pájaros se van con la muerte es la representación de esa agresividad destructiva (no innata) como la clasificada por Fromm, y expone a su vez el esquema de totalidad que nos explica Girard. Básicamente el desprendimiento de juegos de poder entre un personaje y su contrario deja entrever que la fuerza destructiva de los seres humanos, puede plantearse más allá de los sistemas de relaciones sociales que la sociología tradicional, por ejemplo la de Comte o la de Weber han clasificado con tanta precisión. Lo social o la estructura social es un mero cuerpo de representaciones conceptuales que la «realidad» cotidiana muchas veces evade o no asume, ya lo vimos con Santana. Así ¿Es posible (en concordancia con autores como Jean Baudrillard) pensar el fin de lo social? ¿Es posible entender que vivamos un tiempo, al cual podemos llamar postmetafísico? veamos:

MADRE: ¡Cierra la jeta! Vamos, trae eso acá.

HIJA: Sí, mamá.

MADRE: Colócalo en la mesa.

HIJA: Sí, mamá. (Lo va a colocar...)

MADRE: ¡Espera! ¿Qué haces?

HIJA: Lo que ves.

MADRE: El mantel. ¿Dónde está el mantel?

HIJA: En el baúl.

MADRE: (La remeda.) "En el baúl" ¿Qué hace allí? ¿No sabes que debe tenderse primero?

HIJA: Como no pidió que lo trajera.

MADRE: Ah, también debo decírtelo. ¿Si yo no me acuerdo tú no te puedes acordar?

HIJA: Está bien. Se me olvidó.
MADRE: Siempre lo olvidas.

HIJA: Se repite tanto. Todos los días.

MADRE: ¡A callarse! (Mística.) Lo sagrado se respeta. (La hija busca el mantel y al extenderlo en la mesa se nota un extenso dibujo de frutas y carnes cocidas dentro de platos y bandejas de plata y oro. Todo en base a vivos colores. Pone la botella de ron al centro y a los lados dos tabacos y la cinta roja. La colocación la hará con torpeza)

MADRE: La corona de rosas.
HIJA: (La descuelga y se la coloca en el cuello a la madre.) Huelen a muerto.

MADRE: Mentirosa, son de plástico. (Toma un tabaco y se lo pone en la boca. La hija sonríe) ¿De qué te ríes?

HIJA: Te ves tan cómica.

MADRE: ¡Respeta! Acostúmbrate a respetar. (Sonríe con sadismo.)... Si no... Si no se lo diré a la reina. ¿Hum? (Señala hacia el santuario.)

HIJA: (Aterrada.) ¡No, mamá! ¡No se lo digas! A ella no...

MADRE: (Busca encender el tabaco.) ¡Los fósforos!

HIJA: No sé...

MADRE: ¿Cómo que no sabes?

HIJA: No...

MADRE: Ajá, la niña del vestido rojo no sabe. No sabe dónde están los fósforos. Muy bonito. Tú, no me busques, no me busques porque me encontrarás.

87 Ibíd:56.

Final

Los mitos exudan lo sagrado y parece imposible compararlos con los textos que no lo hacen. La temática de la violencia no la podemos definir sobre la base de lo que hoy pretendemos por ella, algunos de los escritores que tomaron este tema para su trabajo, lo hicieron con más énfasis que otros, algunos se fueron por la temática específicamente de la violencia, otros más vinculados a temas de la sociedad. De esta manera y al mismo tiempo resulta necesario e imprescindible establecer especificidades y familias; los conflictos que se trabajaron fueron siempre digamos híbridos y complejos: violencia y género, violencia y política, violencia y tramas sociales. Este fue el principio y el fin de una década esplendorosa. A la vez este consabido esplendor aplanó la situación de un después porque así como el campo de experimentación sobre el hecho escénico se acrecentó, también significó «caldo de cultivo» para la crisis estética de los ochenta y noventa (salvándose en muy raras y escasas excepciones). El uso de los recursos exploratorios de una excedida «experimentalidad», por demás expuesta con súbita frecuencia y muchas veces desconociendo la esencia misma de cada proceso, llevó al teatro venezolano de una «máxima felicidad» a una «mínima incandescencia»[88]. El furor y el fragor de los sesenta y setenta se transformaron en decadencia y crisis en los ochenta y noventa, y significativamente en el cierre definitivo de una vigorosa etapa para el teatro venezolano. Por un lado, este recurso de un teatro agresivo, exploratorio de lo virulento, transgresor, beligerante aportó un nuevo modelo para una estética teatral; no obstante, por otro, esta compleja vastedad sirvió para poner fin a un proceso de «crecimiento». El teatro venezolano que se iba a hacer en años siguientes, sería la exposición más fehaciente de un futuro oscuro, de crisis absoluta en el campo estético, pero también en el campo social. El teatro (como siempre lo ha sido) fue la respuesta más clara, objetiva y precisa de los tiempos que se avecinaban.



«Los pájaros se van con la muerte» (1977) Autor: Edilio Peña
Dirección: Blanca Sánchez. En escena: María Escalona y Chela Atencio.
Agrupación: El Nuevo Grupo. Lugar: Sala Juana Sujo de «El Nuevo Grupo»
Foto: Miguel Gracia (Archivo Privado de Rubén Pinto (Paul Williams)

88 Metaforizamos esta idea con los títulos de las piezas de Isaac Chocrón; «La máxima felicidad» y «Una mínima incandescencia».

Bibliografía

ARTAUD, Antonin. *El teatro y su doble*. (México, D.F.); Buenos Aires: Hermes Sudamericana, 1987.

ARTAUD, Antonin, y Maurice Blanchot. *Artaud*, Buenos Aires, Editorial Península. Jorge Álvarez, 1968.

AZPARREN Giménez, Leonardo, (ed.) *Clásicos del teatro venezolano*, Caracas, Bib & Co., 1ª edición, volúmen 1, 2014.

——————. *El teatro venezolano*. (Caracas) (Instituto Nacional de Cultura y Bellas Artes), 1967.

BAUDRILLARD, Jean. *Cultura y simulacro: la precesión de los simulacros,* Barcelona, Kairós, 1ª ed., 1998.

BARRIOS, Alba Lía, Carmen Mannarino, y Enrique Izaguirre. Dramaturgia venezolana del siglo XX: panorama en tres ensayos. Caracas: Centro Venezolano del ITI-UNESCO, 1997.

BLANCO, Andrés Eloy, y Miguel Otero Silva. *Venezuela güele a oro: super-producción morrocoyuna.* Caracas: Cooperativa de Artes Gráficas, 1942.

BOAL, Augusto. *Teatro del oprimido.* Teoría y práctica (Tomo 1), México, Editorial Nueva Imagen, 1ª ed., 1980.

——————. Teatro del oprimido. (Tomo 2). 1ª ed. México, Editorial Nueva Imagen, 1980.

BROOK, Peter. *El espacio vacío: arte y técnica del teatro.* Barcelona: Península, 1997.

CABRUJAS, José Ignacio. «Fiésole». (En:) 1*3 autores del nuevo teatro venezolano*, de Carlos Miguel Suárez Radillo, 63-110, Caracas, Monte Ávila Editores Latinoamericana, 1971.

CHALBAUD, Román. *Los ángeles terribles.* Caracas: Tres Molinos, 1967.

——————. *Los ángeles terribles*. 1a ed. Caracas: Tres Molinos, 1967.

——————. *Los ángeles terribles: pieza en cinco escenas,* Caracas, Edit. Tres Molinos, 1ª ed., 1967.

CHOCRÓN, Isaac, José Ignacio Cabrujas, y Román Chalbaud. Tric-Trac, Fiésole, *Los Ángeles Terribles,* Caracas: Ediciones El Nuevo Grupo, 1977.

DIMEO, Carlos. *El resplandor de las sombras.* (Venezuela): La Campana Sumergida, 2006.

——-------------—. «Dos modernidades en el teatro venezolano (César Rengifo: "La Esquina del Miedo" y

Rodolfo Santana: "Mirando al tendido")». (En:) *El resplandor de las sombras*, 1ª ed., 105-22. Venezuela: La Campana Sumergida, 2006.

——-------------—. «Genealogía de los sistemas y prácticas teatrales en Venezuela». Conferencia presentada en: *Symposium iberoamerických kultur TRANSTEATRAL 2011,* Praga - República Checa, 20 de octubre de 2011.

DUBATTI, Jorge. *Convivio, experiencia, subjetividad*. Buenos Aires: Atuel, 2007.

--------------------. «Cultura teatral y convivio» (En:) *Conjunto* (La Habana), No 136 (2005): 88-96.

--------------------. *El convivio teatral: teoría y práctica del teatro comparado.* Buenos Aires, Atuel, 2003.

--------------------. *Filosofía del teatro*. Buenos Aires: Atuel, 2007.

DUVIGNAUD, Jean. *Sociología del teatro: ensayo sobre las sombras colectivas.* México,
Fondo de Cultura Económica, 1966.

«El Juego de Mariela Romero» (En:) *Alternativa Teatral.* Accedido 23 de marzo de 2015. http://www.alternativateatral.com/obra25570-el-juego.

FERNÁNDEZ Flórez, Darío. *Frontera*. Barcelona: Ediciones Destino, 1953.



Testimonios



Obra: Gracias Doctor José Gregorio Hernández
y Virgen de Coromoto por los favores Recibidos. Año:1979
Foto: Miguel Gracia

Encuentros Cercanos con Rodolfo Santana

Juan Ramón Perez
Ganador del 2° lugar del Concurso de ensayos de la (CNT: 2017)

I

El primer encuentro con Rodolfo Santana fue terminando mi primera veintena de edad en Acarigua a través de la obra **La empresa perdona un momento de locura**, pieza maestra de su repertorio que se escribió y estrenó en el momento justo pero que aún conserva intacta su vigencia. La obra en sí comenzó a aclararme la primitiva certeza veinteañera que tenía sobre la función primaria de un dramaturgo: DESENMASCARAR. Con los años adoptamos esa guía maestra, desenmascarar los mecanismos de poder, de dominación, las sutilezas del control, las manipulaciones expresas y ocultas de toda relación humana. Vimos la obra varias veces, por supuesto, subyugados por las atrayentes posibilidades técnicas de un texto que solapaba escenarios y situaciones con destreza, que mostraba una definición meridiana de los personajes a través de un lenguaje exquisitamente atrevido, preciso y concerniente. Mucho tiempo después en amena tertulia grupal entre pasapalos y escocés supimos por propia boca de Santana que debió estudiar informalmente psicología industrial para acometer al personaje de la psicóloga. Orlando Núñez, por otra parte, era él o cualquier habitante de Petare. "El paisaje humano" enfatizaba, *"el paisaje humano es lo más importante, entender al ser humano, a quienes se enfrenta y por qué, el balance de la lucha".* No en vano en sus talleres mandaba a consultar con obligatoriedad el MANUAL DE PSIQUIATRIA Y DIAGNOSTICOS DE TRASTORNOS MENTALES del cual poseía una "mamotrética" copia impresa.

Más tarde descubrimos que existía una versión digital y mandó a que cada uno de sus alumnos en el CELARG tuviera una copia del CD. Aún conservo la mía.

II

El destino hizo que nos topáramos nuevamente, creo que en la vieja Liberaría "Loredana" de Acarigua (hoy convertida en licorería) con un libro-folleto editado por Fundarte, *Piezas Perversas*, que recogía la esencia de su teatro ácido-social: **El Animador; La empresa perdona un momento de locura;** y **La horda.** Santana explora en esta última una recurrente visión apocalíptica del futuro, vertiente que sería interesante investigar hoy, así como la inclusión de ÁNGELES o sus análogos a lo largo de su dramaturgia. Destrozamos el libro, como lo aconseja García Márquez, lo leímos, lo rayamos, lo reinventamos, lo reescribimos, lo descocimos; buscamos su esencia oculta más allá de las paginas, más allá de las palabras.

III

En los tiempos en que era intelectual y moralmente obligatorio leer todos los días el diario EL NACIONAL (1975), nos enteramos del inminente bautizo de una *Antología de Rodolfo Santana* en la librería del Ateneo de Caracas. Se trataba del hoy famoso LIBRO BLANCO (una equivalencia, quizá, con el legendario ALBUM BLANCO de los Beatles). Entonces nos trasladamos desde la ciudad de Acarigua a Caracas no solamente a ver y conocer al dramaturgo sino para a adquirir el libro, seguros como estábamos de que no llegaría a las librerías de nuestra ciudad por las ya mencionadas dinámicas perversas del licor contra los libros. Fue el primer encuentro importante, importantísimo, con «un dramaturgo de verdad», de carne y hueso, la persona que creaba universos con las palabras, que "agregaba más mundo al mundo" como gustaba concretar la función principal del dramaturgo.

Regresé a Acarigua esa misma noche con un flamante ejemplar de la antología **(El Animador; La empresa perdona un momento de locura; Gracias por los favores recibidos; Fin de round; Historias de Cerro Arriba; Los Criminales; Los Ancianos; Primer día de resurrección; y Crónicas de la Cárcel Modelo)** autografiado por el autor para el Grupo Cultural FANEP, donde hacíamos vida teatral. Creo que Miguel Suárez debe conservar ese tesoro.

IV

Cumplidas algunas etapas teatrales en Acarigua, nos aprestábamos a dar un gran salto dramatúrgico: el paisaje humano. Escribimos la pieza **Vaquero de Vidrio** sobre dos policías, una prostituta, las máscaras y las miserias del poder. No tuvo mayor repercusión ni en Acarigua ni en ninguna parte. Ya vivíamos y trabajábamos en Catia La Mar. En 1987 enviamos la obra a la "Bienal de Dramaturgia de la Universidad Central de Venezuela" y un escueto anuncio de la Dirección de Cultura de la Universidad nos deleitaba con la noticia de que habíamos ganado por unanimidad. El jurado del concurso estaba compuesto por Orlando Rodríguez, Armando Carías y por supuesto RODOLFO SANTANA. Recuerdo una conversación corta y trivial entre Santana y yo (que por supuesto no se acordaba de mí) en las butacas del Teatro Universitario donde lo interrumpí para presentarme como el orgulloso ganador del concurso. Agotada rápidamente la tertulia, me envió donde Hildemaro Torres a retirar mi pago. Luego de una dilatada conversación sobre dramaturgia y los procesos creativos, me entregaron un cheque por Bs. 3.000, un dineral para un estudiante de esa época.

V

En el tiempo en que los Festivales de Teatro se discutían a sí mismos, Carlos Arroyo que dirige el de Occidente con su equipo, tuvo la gentileza de invitarme a un evento que organizaba Rodolfo Santana en Guanare. Se trataba nada más y nada menos que del TALLER INTERNACIONAL SUPERIOR DE DRAMATURGIA, un evento ambicioso y extraordinario realizado en noviembre del

2000 que, visto en la distancia, fue un derroche intelectual mal aprovechado porque la ausencia de gente que debió estar allí fue notable. Vinieron figuras pilares de la dramaturgia latinoamericana como Roberto Ramos-Perea (dramaturgo, actor, Premio Tirso de Molina y director del Ateneo de Puerto Rico), Pedro Monge Rafuls (dramaturgo, director de la Revista Ollantay en Nueva York), Reinaldo Disla (dramaturgo, actor, guionista de la película "*Perico Ripiao*", de República Dominicana), Hugo Salcedo (dramaturgo, Premio Tirso de Molina, catedrático de la Universidad de Tijuana, México) y Guillermo Olarte (dramaturgo, actor, co-libretista de la telenovela *Betty la Fea*)

Por supuesto, Rodolfo Santana comandaba este trabuco intelectual que disertó sobre el tema de la reescritura como proceso creativo consciente del dramaturgo separado de la escritura emocional primaria. Se generaron muchas horas de grabación y notas pero, salvo algunas cosas aisladas, aún no se le ha hecho justicia al evento porque no se han publicado.

Por supuesto asistí a esa importante cita aun a riesgo de perder mi trabajo: nadie en la oficina entendía por qué un técnico de estaciones de gasolina estaba pidiendo un permiso para ir a un encuentro internacional de teatro en Guanare.

VI

En el 2004 el CELARG abrió un Taller de Dramaturgia con Rodolfo Santana, presentamos nuestro ejercicio y calificamos. Como vivía en Puerto la Cruz me tocó viajar todos los martes durante un año a Caracas a recibir el taller de 6 a 9 y luego emprender el viaje de regreso para llegar a casa. La rigurosidad de Rodolfo Santana le hacía empezar sus clases a las 6 en punto, así hubiera una sola persona, de hecho indicaba y recalcaba a todos que si yo llegaba puntualmente viviendo en Puerto la Cruz los demás no tenían derecho a ningún tipo de excusa. Eso me acarreó algunos desencuentros iniciales con algunos talleristas.

Nos paseamos a lo largo de un año por el Método de Santana, más intuitivo que metódico, que se basaba en el desarrollo de LOS 4 PAISAJES: geográfico, humano, experiencial y temático. Más que clases, cada sesión era un ameno vagabundeo por los mundos posibles del teatro, poniendo ejemplos prácticos de su centena de obras escritas para la época, de las obras de sus amigos latinoamericanos que citaba con una familiaridad envidiable y por supuesto la dramaturgia mundial antigua y contemporánea que parecía conocer al pelo. Complementaba sus clases con invitados especiales: recuerdo sobre todo al desgarbado Ibrahím Guerra, a José Gabriel Núñez y al plenipotenciario Román Chalbaud. Santana por supuesto amenizaba todo con un humor a prueba de balas y una lacerante mordacidad que lo caracterizó siempre.

Las horas de taller resultaron pocas y del CELARG pasábamos a un restaurant cercano en Altamira a continuar "en otro nivel". Manejaba con humor pero con la contundencia de quien ha vivido mundo la existencia de una comunidad "gomórrica" donde existían jerarquías bien definidas. *"Todo el mundo habla de Sodoma"*, decía, *"pero nadie habla de la comunidad milenaria y secreta de Gomorra"*. Así que un grupo selecto de talleristas fue invitado a conformar la Gran Cofradía de Gomorra o *"los gomorros"* donde por supuesto Rodolfo era el *"sumo Sacerdote"* o "*gomorro mayor*", una excusa perfecta para degustar escocés y pasapalos mientras discurríamos en temas de dramaturgia, del mundo, de la vida. Oscar Perdomo Marín, Belkis Lovera, Loida Pérez, Vicente Lira y otros más conformaron esa camada "gomórrica"

En el taller recibimos muchas satisfacciones, Rodolfo se preocupaba porque cada quien descubriera sus propias venas dramáticas en las raíces maestras de los paisajes que predicaba. *"Que nadie escriba una letra"*, *sentenciaba*, *"hasta que no tengan completamente armado el argumento"*. Las entrevistas a los personajes, conocerlos, la sinopsis, *"los paisajes, los paisajes, los paisajes"* no se cansaba de repetir. *"Las mejores obras son sobre la gente mala"* soltó un día iracundo e implacable, pero nosotros aparecíamos con nuestros bocetos

edulcorados, didácticos y colegiales. *"Tienen que aprender a deslastrarse, los dramaturgos son AMORALES, no inmorales. ¡Tienen que pervertirse!…"*

Indicaba, eso sí, con mucho tacto los fallos de las obras. También estimulaba como enriquecerlas, cómo fortalecerlas. Creo que muchos dramaturgos se auto-descubrieron ahí.

Por mi parte, en una oportunidad recibí elogios públicos (conservo el análisis manuscrito) por **Querido Niño Jesús** obra que leyó y disfrutó y para la cual tuvo muy buenas palabras *"por lo novedosos del tema y lo acertado de tratamiento, el manejo del humor".* Y tal vez se piense que es un comentario cómplice o ligero. Comprobé que no lo era cuando comentó una de las primeras versiones de mi obra **Pajarito en Grama:** *"¿Qué coño quisiste tú decir en esa obra?"*

La implacabilidad de sus comentarios quedó por escrito en la dedicatoria que me hizo en su libro ANGEL HOSTIL PERDIDO EN LA CIUDAD: *"A Juan Ramón, dramaturgo, creador infatigable. Amigo, a veces, en lo que respecta a la administración de las imágenes. Enemigo, con cariño incluido, en lo que respecta a la revisión, dimensión de estructuras y personajes"*

Todos los talleres terminan. Rodolfo no concedía certificados, el certificado era la obra que cada quien escribía. Muchos dramaturgos de esa camada citan ese taller como uno de los mejores que han recibido, aún cuando hoy por hoy no puedan tal vez presentar una prueba escrita de que Rodolfo fue su maestro. Se me ocurre ahora que, tal vez, como homenaje, todos los participantes del taller deberían cerrar el ciclo con Santana y terminar el proyecto que iniciaron si aún no lo han hecho.

El taller tuvo su continuación al año siguiente en los paradisíacos jardines de Monte Ávila Editores en La Castellana. El funcionamiento se mantuvo, la Cofradía Gomórrica se fortaleció con nuevos miembros (Entre ellos Roberto Azuaje y Cristhian Navas). Ya cada uno de los dramaturgos comenzaba a ver sus frutos. Recuerdo que buscamos sitios alternos para la Cofradía y el propio Rodolfo nos sugirió un pequeño y discreto restaurant ubicado en la planta baja del Hotel El Limón frente a Parque Central. *"Ahí sirven un ceviche exquisito tipo Guayaquil como el que hace Oscar Perdomo Marín",* nos refirió Rodolfo. El grupo que fue tuvo varios encontronazos con los mesoneros porque insistíamos en pedir el sugerido ceviche y los mesoneros por su parte insistían en que ese era un restaurant de tipo español.

Al final transamos por cerveza fría y unos camarones al ajillo, por cierto, uno de los mejores de la ciudad. Al referirle la trifulca por el ceviche, Rodolfo recordó que ese no era el restaurant recomendado pero no estaba mal.

VII

Entonces vino el cine. Rodolfo Santana pasó a conformar el equipo de la Villa del Cine. Los periódicos convocaron en 2006 a un concurso de guiones para cortometrajes y uno de los premios para los primeros clasificados era recibir talleres con Gustavo Michelena, RODOLFO SANTANA y el resto del trabuco mayor de la cinematografía nacional. Participamos con la mente centrada en recibir esos talleres. Ganamos el "Primer Concurso Nacional de Guion Cinematográfico para Cortometrajes". Pero no recibimos los talleres. El ganador no recibía talleres. La película se estrenó en 2008.

VIII

Por diversos motivos me separé de Caracas. A comienzos de 2012 recibí varias llamadas de Rodolfo Santana invitándome a participar en un evento llamado "Primer Encuentro Nacional de Guionistas". Reconozco que expuse diversas excusas para no ir. Finalmente y con su característica insistencia me convenció argumentando, palabras más palabras menos, dos razones

de peso: "*Hazlo por mí*" y la posibilidad de *"reunirnos y disfrutar el legendario Ceviche tipo Guayaquil en El Limón".* Acepté. A la semana siguiente me llamó para informarme que no solamente estaba invitado sino que sería uno de los ponentes en el evento y que disponía de una semana para escribirla.

Para ser sincero, fue uno de los eventos más gratificantes a los que he asistido, no solamente por la posibilidad de agremiación, crecimiento y organización y profesionalización del oficio de guionista sino por el reencuentro con mucha gente que hace tiempo no veía y la satisfacción de saber que las enseñanzas de Rodolfo Santana en materia de dramaturgia no habían sido en vano.

Públicamente agradecí la invitación de Rodolfo Santana y reconocí estar equivocado cuando me rehusaba a asistir al evento.

Desafortunadamente algunas cosas expuestas en ese evento están sin resolver, hay un centenar de discusiones pendientes sobre las múltiples ponencias presentadas y esperamos que en memoria de Rodolfo Santana se concreten. Sin duda, el Segundo Encuentro de Guionistas debe ser en homenaje a él, al esfuerzo supremo que hizo para que definirse como GUIONISTA o DRAMATURGO tenga sentido.

IX

Ahora hago un inventario de los libros de Rodolfo Santana, las notas de los talleres, los comentarios al pie de los borradores, los correos electrónicos, las fotografías, las listas de amigos, los recuerdos. Su muerte bien vale una lágrima, aunque él mejor hubiera preferido un gran esfuerzo creativo de todos los que orgullosamente fuimos sus alumnos y hoy aún más seguimos siendo sus alumnos.

Último

Basta ingresar a cualquier buscador de Internet y escribir RODOLFO SANTANA: millones de enlaces y direcciones en todo el planeta aparecen: ya es inmortal.

Gracias, maestro, buen viaje y hasta pronto.

Puerto la Cruz, 24 de octubre de 2012

De Jean Genet
a Rodolfo Santana

María Milagros Sabetta Badra
Profesora, Actriz y Escritora (UPEL)
mariamilagrosabetta@gmail.com

Hurgando entre mis recuerdos, me asaltó de pronto uno algo lejano. Miraba una vieja carpeta donde atesoro los programas de mano de las obras de teatro en las que trabajé y encontré el programa de la pieza teatral *El Balcón* del dramaturgo francés Jean Genet. Uno de los proyectos más significativos de mi quehacer teatral. Me remonté entonces veinticinco años atrás, a una de las muchas funciones que dio "El Teatro de la Silla Rodante", grupo teatral dirigido para entonces por el reconocido Carlos Sánchez Delgado, dramaturgo y líder del proyecto, quien realizó a su vez una magistral versión de la famosa obra de Genet. Con esta obra tuvimos una exitosa participación en el XIX festival de teatro de Oriente en la ciudad de Barcelona, Puerto La Cruz en el año de 1994.

Un burdel concebido para la realización de cualquier fantasía, no importa lo bizarra y extraña que esta sea, es el pretexto para mostrarnos a unos seres oprimidos y atormentados por una realidad atroz en medio de un clima de violencia política y social, todo enmarcado en una engañosa y ambigua ilusión de lo real. ¿Realmente pasa lo que vemos? ¿Simplemente parece que pasa? O ¿Estamos ante imágenes de un espacio psíquico, que proyecta confusamente lo que alguien sueña o anhela? En El Balcón madame Irma, la regente del burdel, en complicidad con sus chicas, ayuda a sus clientes a entregarse al juego de dejar de ser ellos por un instante, para convertirse en un obispo que absolverá de sus pecados a una pecadora, un juez que enjuiciará a una ladrona, un general que recorrerá al lomo de una chica yegua los campos donde librara insospechadas batallas y así cada cual realizara por un instante ese intimo sueño, escapando de la realidad.

Con una puesta en escena nada convencional y muy innovadora, noche a noche llevamos una especie de ritual donde en un juego de espejos realidad y fantasía parecían fundirse o confundirse y la sordidez de un mundo se convertía en arte gracias a la magia del teatro y al grupo de oficiantes que con toda seriedad entregábamos lo mejor de nosotros en cada función. Era una noche de 1994, faltaban pocos minutos para dar sala y Carlos Sánchez nos dijo ¡Esta noche tienen que dar el todo por el todo, allá afuera hay un invitado muy importante! Recuerdo que fui una de las que pidió que por favor, no nos revelara el nombre del invitado porque es algo que me pone más nerviosa que de costumbre. En cuarenta años que llevo en las tablas, jamás por fortuna, he perdido ese sustico que justo cuando va a comenzar la función, se traduce en unas ganas incontrolables de hacer pipí y que al salir a escena desaparece como por arte de magia. Pues bien, Carlos se reservó el nombre y se dio sala para dar comienzo a la función. Transcurrió una hora intensa donde lo orgánico y lo pasional en cada uno de nosotros afloró para dar vida una vez más a los personajes y juntos lograr que el público fuera parte de la historia de esos seres atormentados que iban a El Balcón a olvidar su cotidianidad por unas horas. Terminó la función y los aplausos no cesaban de sonar. Entonces se me acercó un señor alto, bigotudo y buenmozazo él. Tenía la cabellera oscura y unos rizos muy sensuales caían sobre su frente. Me dio un abrazo, me besó en la mejilla y luego de felicitarme y elogiar mi trabajo como Irma, la madame de El Balcón, exclamó: <<*Al fin entiendo a Genet* >>. Era Rodolfo Santana, el invitado tan importante del que Carlos Sánchez nos había hablado antes de comenzar la función. Nos acompañó a unas cervezas hasta avanzadas horas de una noche muy grata y animada en la que por supuesto, no queríamos ni hablar, para escuchar sólo al maestro que tanto tenía que decir, aunque el tema central de la exquisita conversa fue la dramaturgia "Genetiana" y su relación con el sórdido mundo de este autor francés. A la luz del recuerdo imagino la fascinación de Rodolfo Santana ante la osadía maestra de su colega Carlos Sánchez Delgado, quien al final lo ayudó a entender a Genet con su versión de *El Balcón* y me conmuevo infinitamente ante su humildad.

Hoy le rindo con este testimonio homenaje a su grandeza, genialidad y a su sensible manera de llevar el teatro como elemento transformador del hombre a los sectores menos favorecidos de la sociedad a través de su trabajo comprometido, que utilizó como herramienta reivindicadora de ese pueblo que remueve obstáculos y los supera. Pueblo que triunfa, sepulta a los caídos y se fortalece para seguir en la lucha hacia la libertad.

¡Chapeau pour vous, Rodolfo!

María Milagros Sabetta Badra
Caracas, 25 de mayo de 2019

Mi padre Rodolfo Santana: El océano de su escritura

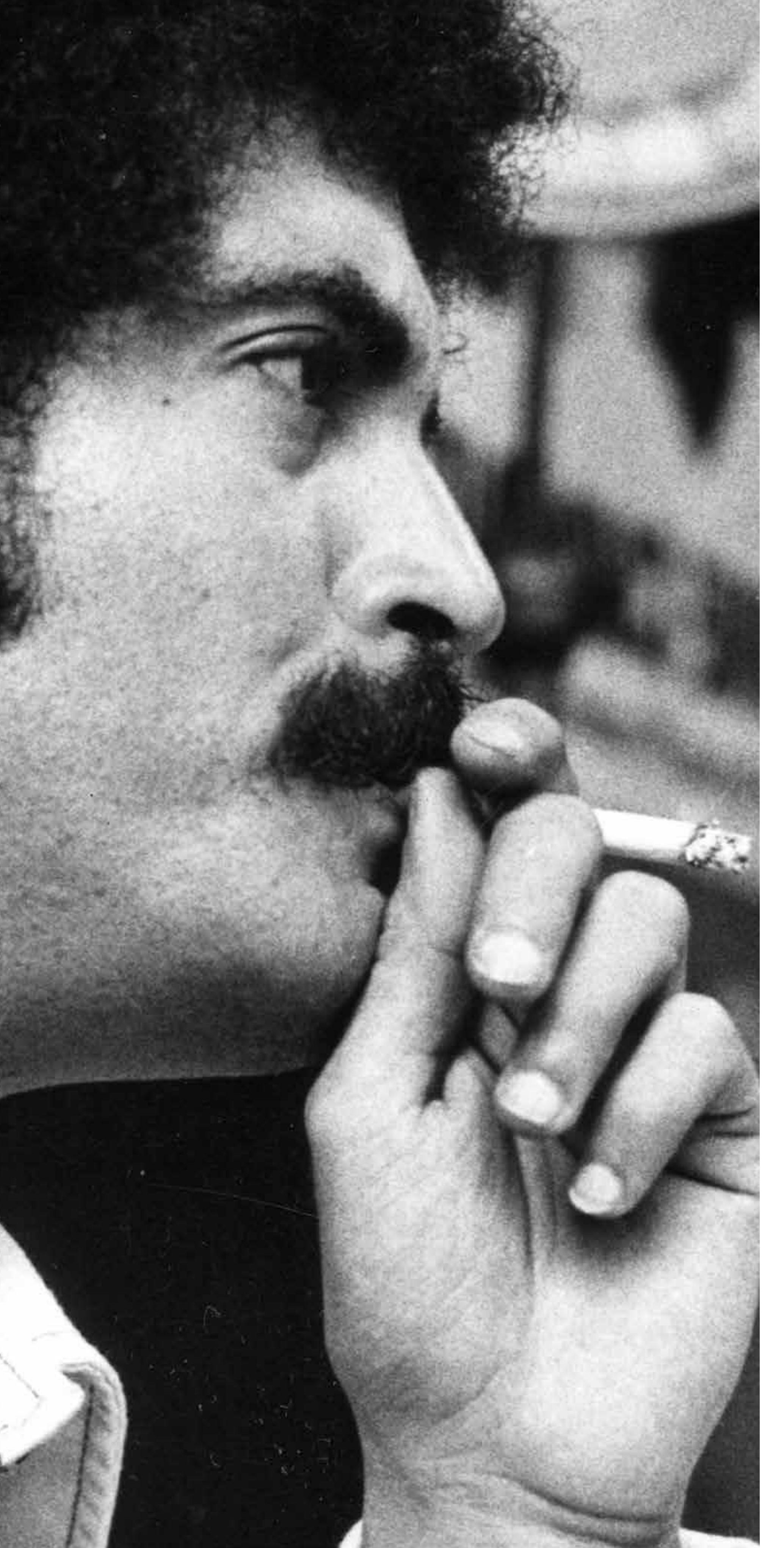
Roberto Santana Rodríguez
Animador cultural, Actor y escritor
santana.roberto2013@gmail.com

I

Ya internado en la veintena arriba Santana al campo editorial con dos obras considerables –*La Muerte de Alfredo Gris* y *Los Hijos del Iris*–, unas cuantas jornadas de oficio frente al teclado de una Olivetti y no poca experiencia como director en los espacios de la Sociedad Maraury. No hablamos de una aparición repentina, sino de una dilatada maduración subterránea. Evitó publicar (evitándonos a nosotros la experiencia de leerlos) esos escarceos iniciales para los cuales luego un autor suele pedir que sean pasados por alto. Según sé, también se evitó a sí mismo integrar la corte de algún administrador feudal de reconocimientos suburbanos. De una vez apareció como el constante productor de obras sostenidas por la investigación, la lúcida autocrítica y una fuerte capacidad para el impacto. No obstante ser un dramaturgo galardonado desde ese concurso de la Universidad del Zulia y elogiado y montado en toda la escena hispanohablante, tardó un tiempo en encontrar la atención de su tribu, que para el momento se concentraba en los resplandores de la vanguardia europea y en las obras de los dramaturgos de **El Nuevo Grupo**. Muchacho no es gente aunque escriba bien.

II

Quizás con razón su viejo amigo y actor Freddy Pereira me dijo una vez que las claves de mi padre están en sus primeras dos obras publicadas. Alfredo Gris es el ser que se sumerge en las profundidades de la sumisión y la conformidad con su propia suerte en un contexto de aparente imposibilidad de autorealizarse en la sociedad alienada y represiva de la democracia representativa del tercer mundo. Belafón, protagonista de *Los Hijos del Iris,* es en cambio aquél que se proyecta hacia el proyecto de transformar un mundo, transformándose a sí mismo en el proceso e incluso a la idea misma de la Divinidad que rige el destino de los planetas. No hay que ser un genio para suponer que ambos, el oficinista y el embajador, el subalterno y el filósofo, el perdedor y el soñador, el conformista y el revolucionario, son el mismo ser sacrificado en un mismo altar.



III

Solemos asumir que lo poco y lo mucho, la ascesis y la abundancia son condiciones contrarias. Un tópico extremadamente frecuente en las conversaciones sobre mi padre es la expresión de asombro ante lo cuantioso de su obra. Abisma la multiplicidad de rostros, situaciones, relaciones y fábulas. Detecto una tendencia a idolizar esta abundancia como signo de una capacidad sobrenatural para la creación *ex nihilo*. Como un dios tectónico entregado a la generosidad de una obra copiosísima. Es de suponer que este "asombro por convención" facilita el no tener que dedicarse a la lectura exhaustiva de la misma, ya que, ¿quién podría leer más de cien obras? Algo muy parecido sucede con Rengifo, autor en el cual percibo muchas cosas en común con Santana –entre ellas lo extenso de su legado. El efecto es paradójico: esta gran cantidad de piezas escritas, en ambos casos, es recompensada con el montaje casi exclusivo de cinco o seis piezas y el cómodo olvido del resto. Reiteradamente vi a papá harto de *Alfredo Gris, La Empresa, Encuentro en el Parque Peligroso, Baño de Damas, El Animador, Mirando al Tendido*... Está claro que se sentía orgulloso de estas obras, pero ello no excluía el resto de su producción. De hecho para él no se trataba de enorgullecerse de piezas específicas. Su satisfacción le venía más exactamente del hecho de darse cuenta de que el trabajo sostenido e incansable durante tantos años lo ponía en posesión de una gran obra en calidad y en cantidad. Él normalmente no hablaba de sus obras, sino de *su obra*. La veía como totalidad. Le molestaba la generalizada flojera promedio de la gente de teatro, que para él era la razón principal por la que sólo algunas pocas de sus piezas dramáticas son normalmente llevadas a escena.

IV

Pero esa abundancia no era una plétora. No hablamos de una cornucopia de la que saliesen piezas teatrales y guiones cinematográficos a carretadas. Reiteradamente lo escuché hablar de la gran cautela que había que

tener para sacar un texto a la luz pública. Su producción se sustentaba en un profundo y duradero trabajo de investigación para cada texto, en procesos de corrección minuciosos y duraderos, en engavetamientos que podían durar años. Era partidario de una práctica que él mismo llamó *obricidio*, que consistía en la implacable eliminación de textos que según su criterio no alcanzaran cierta factura.

V

Algo que me resulta interesante es cómo esa "estricta abundancia" se vio reflejada en el universo de sus afectos. Eran muchos sus amigos, pero no porque los eligiese indiscriminadamente. Fue exigente en sus relaciones humanas, y lo fue sumamente consigo mismo en ese ámbito tal como en el escritural. Solidario y leal, afectuoso y un gran oyente, esperaba lo mismo para él. Creo que fue larga y cuidadosa la construcción de su poblado mundo afectivo, lo mismo que la de su obra.

VI

Nos esforzamos en alcanzar la comprensión de las épocas para vencer la condición efímera de los instantes. Historia y Literatura muy bien podrían concebirse como formas de superar la fugacidad que nos atraviesa. Mi padre, en su condición de dramaturgo, esencialmente un hombre de su tiempo que a través de los años fue elaborando un friso de la realidad venezolana y –en gran parte de sus resonancias– latinoamericana del último tercio del siglo XX y la primera década del XXI. Quizá no exhaustivo, quizá no como su principal intención. Pero ese friso indudablemente está ahí y está lleno de intensidades de todo orden. Santana adopta su persistente opción por lo social en un momento en que muchos escritores lo hacían movidos por la efervescente violencia y las importantes utopías que llenaban tiempos y espacios en la segunda mitad de los sesenta. Pero, junto a otros pocos, lo distingue el hecho de haberse mantenido en sus trece cuando en los ochenta, a caballo sobre la posmodernidad, muchos desplazaron su atención a territorios menos comprometidos, más asociados a lo íntimo. Santana supo tocar también esos temas sin abandonar sus preocupaciones originales, sin perder de vista, tal como él decía, que "un hombre no es una isla". Mantuvo esa voluntad de entendernos como seres sociales, llenos de temporalidad y por ambas cosas con posibilidades de sucumbir bajo el peso de circunstancias mayores a nosotros pero también con el poder de transformar esas circunstancias. Cierto es que Santana cultivó con el mismo talento el humor, la fantasía, lo psicológico e incluso la nostalgia. Pero es igualmente cierto que lo principal en su obra es la preocupación por el ser humano como oprimido u opresor, como fruto, de una u otra forma, de las condiciones que derivan –y él lo tenía muy presente– de la estructura de clases en la sociedad capitalista. También es necesario reconocer nuestra propia insistencia como lectores, como público y como gente de teatro, en ver como principal éste aspecto de su trabajo. Pero esto tal vez se deba a nuestra atávica y desesperada necesidad como venezolanos de experimentar la transformación social. Una necesidad que aún en estos tiempos de fuerte polarización se mantiene presente (¿quién negaría que independientemente de cómo nos ubiquemos políticamente, prácticamente todos deseamos la transformación de nuestra sociedad aunque entendamos esta transformación de maneras distintas?). Necesidad que, por supuesto, Santana compartía. En casi todos los casos, los personajes de sus obras son seres a quienes ni el poder ni la indefensión, ni la esperanza ni la derrota logran despojar de la conciencia de sí mismos como seres políticos y sociales, como quiera que interpreten esa condición.

VII

Entre las obras más recientes de mi padre está una de mis favoritas y que a mi parecer es compendio de su estilo: *Ángel Perdido en la Ciudad Hostil.* Percibo como su tema central la angustia que genera la culpa de haber

contribuido a la decadencia de nuestra civilización desde las plataformas de la corrupción y la violencia y la probable imposibilidad de la redención. Angustia que expresa una tensión entre el ya referido deseo de cambio social y el hecho de que la mayoría estemos contaminados por los factores que dificultan este cambio, convirtiéndonos en cómplices de esos factores y dificultándonos el ser agentes de la transformación. En la asombrosa complejidad de nuestro tiempo, parece que tuviéramos que erguirnos esforzadamente de nuestro propio fango para seguir creciendo, y la inocencia y la pureza pudieran ser elementos destructivos. El bien y el mal parece que se dan la mano para matizar ese mural tan inmenso e inconcluso que constituye la obra de Rodolfo Santana. Aludo a esta pieza en mi preocupación por dar un ejemplo de esos muchos textos que, no obstante su gran belleza y eficacia dramática, son prácticamente pasados por alto para dar preferencia a unos pocos que, sin negar su gran calidad, es evidente que ya no necesitan promoción.

VIII

Entrar en la computadora que fue de Santana puede causar la desorientación que siente el depredador tras la bandada o el cardumen. Apenas inicia el gesto de cobrar una presa cuando ya lo confunde una miríada de curvas, aleteos, cambios de dirección. Se abruma uno ante un océano de documentos sin carpetas donde el artículo se junta al texto dramático y al guión de cine; a la carta oficial y al currículum editorial, en un orden que sólo es alfabético y que no tiene nada que ver con la clasificación. Pero también puede uno sentarse frente al monitor como quien lo hace sobre la rama del árbol de mango en plena temporada para alargar el brazo con placidez, reiterada y gozosamente. Quiero decir que la obra de Santana está disponible para quien desee indagar y conocer.

Prácticamente todas sus obras son impactantes, hermosas, llenas de humor y de tragedia. Yo invito a adentrarse en ese océano. Mantenerse sentado en la orilla de montar sus obras más conocidas es un desperdicio indigno y tonto. El confort no es riqueza para el trabajo creador.



La sensación de lo inabarcable invade fácilmente a aquél que se plantea el abordaje de la obra de Rodolfo Santana en su totalidad. Más aún si quien explora no pretende conformarse con el conocimiento más o menos enumerativo de personajes y tramas, sino que aspira a la comprensión de sus claves, sus ecos, sus raíces en la vida personal del autor y en la vida real que lo circundó. Pocos han tenido o tienen esa comprensión al grado en que la tuvo el maestro Freddy Pereira, a quien ayudaron el talento, sus lazos afectivos con el autor y el profundo disfrute que le suscitaban sus textos. Entendía Pereira el carácter irrepetible de cada pieza o guión y al mismo tiempo vislumbraba las constantes que los reunían en ese mural que, en su condición de pintor, sabía contemplar y al que en varias ocasiones le escuché referirse.



"Llegará mi hora. Mientras me preparo… en la soledad de los cementerios practico mis discursos". (**Miguel** en *Me Gusta que Cantes Boleros sobre mi Cadáver*).

Pequeños pero importantes detalles me hacen intuir que mi padre sabía que su fin se acercaba. Supongo que en parte debido a eso su actividad como dramaturgo, enseñante y organizador, ya normalmente intensa, se hizo aún mayor durante sus últimos meses entre nosotros. Frente a la eternidad, es decir la fugacidad, prácticamente no existimos; sólo nos resta la presunción de dejar una marca. Nunca dejé de percibir en él un sentido de urgencia y de misión en el ahínco y la disciplina con que se entregó a la escritura. Quiso extraer del tiempo un máximo de ventaja a favor de una obra que se extiende como un territorio (paisaje, hubiera dicho él) listo para ser recorrido en su vastedad. No nos quedemos

contemplándolo desde su orilla, conformándonos con el éxito poco audaz que asegura una lista tristemente corta de piezas consagradas por la opinión tribal, siempre sedentaria y llena de automatismos. Su esfuerzo, su pasión, no merecen esa respuesta de nuestra parte.

XI

Al inicio comentaba que Pereira, desde su óptica de actor, aseguraba encontrar las claves de la escritura dramática de mi padre (o al menos de sus personajes) en Alfredo Gris y el Belafón de *Los Hijos del Iris*. Verificar la certeza de su afirmación pertenece a otro texto posible, diferente a éste. Sin embargo hice mención a ello porque me parece que viene al caso debido a una diferencia más bien circunstancial: *La Muerte de Alfredo Gris* estuvo durante largo tiempo entre las pocas obras de mi padre que han sido reiteradamente puestas en escena. Con *Alfredo Gris…* hubo de hecho lo que casi parecía una obsesión entre los directores venezolanos que montan o han montado a Rodolfo Santana. Por el contrario nunca he tenido noticia de que *Los Hijos del Iris* haya sido estrenada alguna vez. Es larga la lista de sus textos que no han recibido la suficiente atención de la gente de teatro dentro y fuera del país –*Tarántula, Me Gusta que Cantes Boleros sobre mi Cadáver, Elogio de la Tortura, El Asesinato Múltiple como Diversión Pública, Los Criminales, Ángel Perdido en la Ciudad Hostil, Gracias por los Favores Recibidos, Santa Isabel del Video, Los Ejércitos de Zapata Combaten sin Reglamentos, Barbarroja, Las Camas*, para nombrar sólo algunos– y que no obstante son tan sorprendentemente buenos como *El Animador, Baño de Damas, Mirando al Tendido, La Empresa Perdona un Momento de Locura o Encuentro en el Parque Peligroso*, presentados casi hasta el cansancio.

XII

La muerte nunca se lleva a los nuestros sin dejándonos en su lugar un sentimiento del despojo como destino. La vida, por no haber sido nuestra elección, se niega a pertenecernos. Entre la pérdida y la desposesión, no queda más que entregarnos a lo que nos apasiona mientras el tiempo nos alcance. Así lo hizo mi padre durante más de cuatro décadas. Justo es que honremos debidamente los frutos, los muchos trabajos que su pasión completó, internándonos en su legado más allá de la cómoda orilla del éxito garantizado, asumiendo el riesgo de leer, producir, montar la mayor cantidad posible de sus obras. Allí están para nosotros. Y sería un riesgo mucho menor que el que asumió Santana el día en que decidió dedicarse por entero a la dramaturgia durante toda una vida para realizar una de las mayores herencias que escritor alguno nos ha dejado en lengua hispana.



Integrantes de la orquesta La Fania all star (1968)

Al Rodolfo que conocí

Héctor "Bongo" Castro
Dramaturgo y profesor
Bongo170149@gamail.com

Sale el sol radiante repartiendo sus rayos con energía sobre la faz de la tierra de forma perpendicular. De las ventanas de las casas de mi barrio - San Pascual, de Petare - emerge un sonido de congas y bongó acompañado de piano y trompetas. Es el sonido bestial de mi barrio, desde que amanece hasta el otro día, sábado tras sábado..

Salgo de mi casa calle abajo al ritmo de esa salsa que se escucha por todo el vecindario, con un cuaderno y un lapicero Mongol en el bolsillo del pantalón. He recorrido la calle entera no sé cuántas veces durante estos diecisiete años de mi vida. El solo de bongos y congas me obligan a detenerme frente a la casa de la señora Victoria, madre de la flaca Gloria, la chama más buena del barrio. Al final de la calle, frente a la bodega del portugués Antonio, donde se toman los Jeeps para ir a la redoma, los chamos del barrio juegan su partida de pelotica de goma que es habitual en ese espacio, todos los sábados. Si no es porque tengo que ir a la Sociedad Maraury, me quedaría jugando. La Sociedad Maraury era un espacio cultural que funcionaba en el casco de Petare –y que alguien cedió sin fines de lucro-. La dirigían otros chamos universitarios , por voluntad propia y de manera gratuita, para que nos culturizáramos. Tenía una sala de teatro con capacidad para 150 personas en donde se escenificaban obras de teatro, títeres y conciertos. Varias aulas en donde nos impartían talleres de teatro, títeres, música, pintura, danzas, y cine.

Ese sábado llegaba a la Sociedad Maraury un nuevo maestro de teatro que no solamente nos enseñaría actuar, sino también a escribir. Al llegar al pequeño salón ocupado con un viejo escritorio carcomido y algunos pupitres -donados seguramente- ya estaba el Profesor de teatro allí. Su pinta, en vez de teatrero, más bien me pareció la de un músico de salsa: Alto, de afro abundante, camisa roja manga larga con flores y bacterias, pantalón Jeans, chaqueta negra, zapatos de gamuza, bigotes gruesos y un hablar pausado como si disfrutara las palabras al pronunciarlas. Nos dijo su nombre; se llamaba Rodolfo Santana. Hasta su nombre sonaba a conga y bongó. Me senté en uno de los pupitres, saqué mi cuaderno Caribe y mi lápiz Mongol y estuve anotando durante 4 meses seguidos las primeras lecciones de dramaturgia y teatro que recibiera en mi vida. Desde ese instante Rodolfo Santana nos contagió con el virus del teatro que aun padecemos. Un día, después

de las clases, nos invitó a unas cervecitas (ya había comenzado a recibir sus primeros salarios como Profesor de teatro) en el bar de Pelo e Rata, como le decíamos al dueño, en la Esquina del Movimiento. Esquina emblemática y neurálgica en la zona Colonial de Petare. En el bar nos contó distintas anécdotas con la intención de seducirnos con la magia del teatro. Ese día entre muchas cosas nos dijo que estaba escribiendo una obra sobre el colonialismo donde había un personaje que se parecía a mí (por la actitud) que se llamaba Bongo. No lo volví a ver hasta que llegue a estudiar en la Escuela de letras de la UCV y pase a formar parte del Teatro Universitario. En ese tiempo Rodolfo se ganó el premio Nacional de teatro con la obra *Barbarroja*. Obra que le montaría el Teatro Universitario. En una reunión de pre-producción Rodolfo recomienda, para mi sorpresa, que el personaje Bongo lo hiciera yo. No me lo esperaba. Desde allí Rodolfo y yo iniciamos una gran amistad de panas y me quedé con el nombre de Bongo para toda mi vida. Ya llevo 50 años de vida teatral con ese nombre, e incluso mis nietos me llaman Bongo. Igual mis amigos más allegados. Bongo es mi identificación. Luego Rodolfo funda el Grupo Cobre y me llama a formar parte de su elenco durante muchos años en que realizamos giras nacionales e internacionales. Estando en el grupo Cobre nos hicimos aún más altos panas, calificativo que se da a los grandes amigos del barrio. Y como tal se comportaba con nosotros. Por muchos años, después de los ensayos, o las funciones del teatro, juntos participamos en esa gran fiesta que era Sabana Grande de lunes a lunes y que nos ofrecía el Triángulo de la Bermudas, territorio de los sueños comprendido dentro de los límites de El Gran Café, la Vesubiana, La Puñalada, El Tío Pepe, La Bajada, El Maní es Así. Limitaciones sin mojones que conformaban la República del Este, lo más ideal que hemos tenido como historia Republicana. Allí Rodolfo bocetó muchas de sus obras en servilletas y pequeñas agendas, ocupadas también con direcciones y teléfonos de admiradoras. Cuando teníamos ensayos Rodolfo me llamaba a las 5 de la mañana para recordarme que el ensayo era a las 7 de la noche; y mi esposa botando piedra porque teníamos una contestadora en la habitación y se escuchaba todo y perturbaba el sueño. Mi esposa enojada me preguntaba que si Rodolfo no dormía porque cómo se le ocurría llamar a esa hora para recordarme que el ensayo seria a las 7 de la noche, aun faltando muchas horas. Pero lo que mi esposa de turno no sabía era que Rodolfo ya tenía despierto unas cuantas horas soñando frente a su computadora. Rodolfo solía, por su preocupación y responsabilidad con el teatro venezolano, llamar a sus actores a esas horas de la mañana para convocarlos a los ensayos. Siempre se preocupó por la preparación y el bienestar de sus compañeros artistas: Que hiciéramos talleres, que participáramos en foros, en festivales, que nos preparáramos, etc, etc. Se atrevía a hacerles antesala a ministros, a directores de cultura, a esa monstruosidad de la burocracia cultural, con la intención de conseguirnos becas o un sustento que nos permitiera hacer teatro sin mayores sacrificios. Se colocaba un palto marrón de combinación, que parecía que era el único que tenía, o era su preferido. Se lo ponía sobre su jeans dándole aun mayor apariencia de músico de salsa, siendo un teatrero y salía a enfrentarse a porteros y secretarias que impedían el acceso a esos "funcionarios".

Una mañana me llama y me dice que tengo tres días para preparar una ponencia porque íbamos para un festival de teatro en San Juan de Puerto Rico. Le respondí que eran muy pocos días. Que tenía que escoger el tema. Me dijo que no me preocupara que cualquier cosa teníamos tiempo de corregir en el avión. Me hizo que la hiciera en esos tres días y nos fuimos. Estando en ese festival de teatro vimos juntos una obra de Darío Fo, *La Muerte Accidental de un Anarquista* que el mismo Darío Fo escribió, actuó y dirigió. Los que conocieron a Fo saben de lo brillante que era escribiendo y actuando. Además de lo importante de la obra para los tiempos de alta convulsión política que existían en ese momento en el mundo, la actuación de Fo fue magistral, acomplejaba. De regreso Rodolfo me dijo en el avión que le iba hacer una versión a esa obra. Con el tiempo, una mañana de marzo de 1986, me llamó a la casa y me dijo que había escrito la versión y quería que yo la actuara. Me asusté recordando la actuación del dramaturgo italiano y me negué. Y más cuando me dio a leer

su propio texto. La versión de Rodolfo era mucho más compleja que la de Fo, mejor. Le puso por nombre *La Muerte Accidental de un Subversivo Latinoamericano.* La obra se trataba de un político de oposición detenido en una jefatura de la policía política de cualquier país de Latinoamérica que <<se suicida arrojándose de un décimo piso>> (cualquier semejanza con la realidad es pura coincidencia) Después de varias conversaciones y discusiones sobre el personaje (me decía que ese papel era para mí) me convenció e hice el papel con gran éxito. Ha sido una de las mejores actuaciones que he hecho en mi vida. Le presenté mis primeros escritos y ensayos de dramaturgia y siempre insistió en que continuara escribiendo. Cuando escribí mi primera obra -*Concierto en Re Mayor para Dos panas Burdas*- se la mostré. No me dijo nada. Una mañana por supuesto (ya no estaba casado yo con la misma esposa) me llamó por teléfono y me dijo que había un concurso de dramaturgia en la Casa de la Cultura de Maracay en donde él fue invitado a ser jurado y no lo aceptó porque tenía un viaje para la Habana, y que enviara la obra. Que esa obra estaba para premio. Era el último día de la convocatoria. Le dije que nunca había participado en ningún concurso de dramaturgia, me daba culillo. Además que no tenía dinero para el envío. Me convenció una vez más y me dijo que me esperaba a las 10 de la mañana en la Vesubiana. Me dio el dinero y envié la obra. Al regreso del correo me invitó a comer allí mismo en la Vesubiana. Cuando Rodolfo regresó de la Habana me había ganado el premio por unanimidad. Me hizo el prólogo del libro.

Un día me invitó a comer con unas amigas y en breve tiempo termine casado con una de ellas (hoy madre de dos de mis hijas). Luego me dijo que esa había sido la intención. Que ese matrimonio me daría estatus y con ello comodidad para escribir. Otro día el pana me dice que me tiene una chamba. Me había recomendado a la Universidad Monseñor de Talavera para que dirigiera el teatro de esa institución. Evidentemente Rodolfo confiaba en mí. Otra mañana de las tantas veces que me llamó, ya ambos vecinos en Guarenas, me sugirió que introdujera mis papeles en la Casa del Artista para optar a la pensión del Seguro Social por mi trayectoria de días y horas de trabajo en el teatro venezolano, que me la merecía. Me entrego una carta de recomendación. Y una vez más lo logre, gracias a mi pana Rodolfo y a su empeño.

Un domingo por la mañana me llamó una señora camarera del Seguro Social cuyo hijo estudiaba teatro y que tenía mi número telefónico y me dijo: <<Mire señor Bongo, usted no me conoce, pero aquí acaba de ingresar un señor muerto, amigo suyo, escritor de apellido Santana>>. Fue la última llamada de Rodolfo. Ese fue el Rodolfo Santana que conocí. Preocupado por sus panas del teatro. Él era mi fantasma.

Hector Bongo Castro.


Rodolfo Santana en La Villa del Cine. Año 2012
Foto: E. A. Moreno Uribe

Rodolfo Santana,
de nuestro teatro a nuestro cine

Edgar Narváez
Guionista, Documentalista.
Actualmente presidente de la Asociación Nacional de Autores Cinematográficos, ANAC.

Este octubre del 2019 nuestro maestro y compañero Rodolfo Santana está cumpliendo 75 años. Y digo "está", porque, a pesar de habernos dejado en el 2012 el 21 de octubre por cierto, sus historias y sus personajes aún dejan oír su voz y lo hacen presente entre nosotros. Rodolfo vive en su rica y profusa obra, en teatro y cine, así como en los espacios que construyó para la reflexión y la creación, todo lo cual, a fin de cuentas, es expresión de vida, de su fecunda y apasionada vida.

En el caso de su actividad cinematográfica, el aporte de Rodolfo a nuestro cine es realmente valioso. Va mucho más allá de su obra como autor, lo cual es comprensible, ya que algunas de sus obras teatrales llegaron a tener versiones cinematográficas exitosas con el propio Santana en calidad de guionista, teniendo un fluido encuentro con el público por ambos medios, teatro y cine, algo que pocos de nuestros dramaturgos han llegado a vivir. Su obra *La empresa perdona un momento de locura,* llevada a la pantalla por Mauricio Walerstein, contó con un estupendo elenco encabezado, quizás en su mejor papel en el cine, por Simón Díaz como Orlando Núñez, un obrero que en un repentino y violento arrebato arremete contra las máquinas de la fábrica en la que ha trabajado por 20 años; y con Eva Mondolfi como la psicóloga de la empresa, que lo trata en terapia con el fin de "cauterizar" los profundos conflictos humanos y sociales de Núñez, para que este vuelva a ser "un obrero ejemplar". El guion de Rodolfo Santana y de Wallerstein, con participación de Alberto Torrija, da vida a episodios que en la obra teatral son referidos a través de la terapia de Núñez. Contraponiendo, por un lado, la rica vitalidad y el drama que se manifiestan en el ámbito popular, y por el otro la cruel frialdad del mundo empresarial. Todo lo cual se centra en las contradicciones de la relación Núñez-terapeuta, obrero-empresa. La alienación, la explotación, la marginalidad, la lucha sindical y política, y la represión, son las agitadas aguas en que navega esta potente historia. *Fin de round,* otra de sus obras llevada al cine, y que versiona el mismo Rodolfo Santana, junto con el director Olegario Barrera y José Manuel Peláez, aborda el tema de quienes migran del campo a la ciudad para insertarse en la ruda realidad de los barrios marginales. Una historia en la que un joven - interpretado por Frank Spano - sube al ring y busca en el boxeo el medio de "salir de abajo"

y abrirse camino a golpes, en un trayecto en el que asoma el umbral de lo místico, lo mágico-religioso, en un drama con ribetes de comedia, que logra muy buenos momentos en torno a la pareja de Gisvel Ascanio y Karl Hoffman. En *Los criminales*, obra en la que trabajó el guion con el director Clemente de la Cerda, encuentra, con su enorme carga de conflicto, el mundo de los privilegios, enfermo por sus propios excesos, y la marginalidad delincuencial, que más allá de su violencia, termina por ser un juguete roto de un orden decadente y perverso. También Rodolfo escribió guiones de otras historias que le propusieron, como *El reincidente, El crimen del penalista, El Caracazo,* y la adaptación de *Compañero de viaje*,de Orlando Araujo, un encargo de Clemente de la Cerda que, como Román Chalbaud, Olegario Barrera, Manuel de Pedro, Juvenal Herrera y David Rodríguez, eran parte de la larga lista de sus amigos del cine. Y es que, para Rodolfo el trabajo creador iba de la mano de la amistad, que él cultivaba afectuosa y diligentemente. El conjunto de la obra de Rodolfo en el cine, al igual que su teatro, nos presenta una sociedad deshumanizada, en la que una elite maneja el poder de forma despiadada, ante lo que el autor asume un compromiso vital con los más humildes, en los que la humanidad lucha, ríe y llora. Esta visión sintética de nuestra parte, puede parecer esquemática y simplista, pero la obra de Rodolfo Santana no lo es en nada, antes es profunda, incisiva, intensa emocionalmente, feroz y a un tiempo profundamente amorosa.

Pero más allá de las películas que escribió, que de por sí son suficientes para tenerlo entre los más importantes nombres de nuestro cine, Rodolfo hizo un enorme aporte como docente, como el organizador incansable que fue, el generador y promotor de ideas, propias y de otros, a los que se sumaba generosamente, y que multiplicó en su paso por la Villa del Cine, por el Laboratorio del Cine y el Audiovisual del Centro Nacional Autónomo de Cinematografía, que hoy lleva su nombre, como miembro del Comité Ejecutivo del CNAC. Siempre impulsando iniciativas creadoras que le llevaron a organizar el Simposio de Investigación y Formación Cinematográfica, junto con Nancy de Miranda, y desde el Laboratorio del Cine, con el apoyo de la Asociación Nacional de Autores Cinematográficos, el Primer Encuentro de Guionistas de Venezuela, de la más amplia convocatoria y repercusión. Sin duda que fue grande su esfuerzo por nuestro cine, sin mencionar el teatro, su pasión de vida, y la televisión, que no le fue ajena. La figura y la obra de Rodolfo Santana son un referente y un compromiso para quienes hacemos cine en este país. En el tuvimos un maestro, un compañero y un amigo. Sus palabras, a veces agudos dardos, eran certeras, sabias y fecundas en ideas, con un "piquete" nunca falto de humor, que siempre daban mucho que pensar, y aun lo hacen, tanto en el ejercicio de la memoria comoen su obra, que vive entre nosotros. Hoy, por más dificultades que se nos presenten, y por más nubes que parezcan oscurecer el horizonte, la brisa fresca de Rodolfo y la de tantos compañeros y compañeras que han dado lo mejor de sí a nuestro cine, acompañan nuestros esfuerzos por seguir creando, y, no tengamos duda, terminarán por disiparlas. Los aportes de Rodolfo Santana son un rico legado para nuestra cinematografía, sobre el que debemos seguir construyendo. ¡Gracias Rodolfo!

Caracas 10 de julio de 2019

Rumba Caliente
Sobre el Muro de Berlín
Crónica de un postrero trabajo in actum

José Gregorio Cabello Patiño
Profesor UPEL, dramaturgo, actor y director de teatro
Mediador de la lectura.
josegregoriocabello57@gmail.com

Rumba Caliente Sobre el Muro de Berlín, de Rodolfo Santana Salas, fue escrita en 1990 y revisada en el 2005 y 2009. Originalmente es un mecanuscrito de 54 páginas que muestra una de sus comedias más completas por su temática y la tridimensionalidad de los paisajes: argumental, humano, geográfico y temático, diseñando otra realidad, a manera de variante existencial que se eleva como alternativa a la realidad concreta, ejemplificando el análisis propio de su creación metodológica. Para ello crea a los personajes -todos muertos- Ángel Ortega, Jezabel, Coronel Arciniegas, 2 Guardias de Arciniegas, Presencias Demoníacas, confrontándolos en la perpetuidad, justo antes del juicio final.

A manera de sinopsis diremos que Ángel Ortega, terrorista, está confinado en la eternidad a la construcción de muros, es interrumpido en su labor por el Serafín Jezabel, quien viene en Misión Oficial a desarrollar la *Evaluación Pecaminosa* para el Juicio Final. Un montón de requisitos forman parte del Papeleo Burocrático que Ángel ha protegido celosamente de los constantes saboteos: El "Alegato de Inocencia", "Número de Referencia", "Certificado de Muerte"… Es el último ser a evaluar, dejado a propósito por la burocracia lenta que acompaña el *misticismo paranoico reinante*, mientras se construye la desmemoriada historia del terrorista que defendió el emblemático Araguaney cortado en la Plaza Berlín y en cuya sustitución colocaron un muro de 15 metros (parte del Muro de Berlín) vendido por el Fondo Monetario Internacional para la paz y el progreso del pueblo Guaráura. Aparece el Coronel Arciniegas, con sus dos fieros guardianes, a implantar la tortura una vez más. Cae el poder. Iniciará un nuevo período sin muros en la eternidad y otro orden, hasta… tal vez, otro Dios.

Crónica de una rumba prevista para diversos tiempos

2009 fue un año de trabajo fuerte, constante, que emprendimos con Santana y el Taller de Teatro Manatí. Contamos con las alianzas de las productoras Loida Pérez y Marivé Perozo. Lo habíamos presentado en el Centro de Estudios Literarios Rómulo Gallegos, CELARG, Sala Experimental, dentro de una programación especial para los días jueves, preparada por el maestro Humberto Orsini. Se mostró un ciclo de Teatro Testimonial, cuyo programa de mano tenía este contenido:

> Entre las décadas de los años 50 y 60 el teatro venezolano recibió el impulso de nuevos aires, de nuevas visiones y nuevas estéticas introducidas por la creación de escuelas de teatro concebidas al calor de las corrientes modernas del teatro universal, especialmente europeo, con la presencia de maestros como Alberto De Paz y Mateos (1945), Jesús Gómez Obregón (1947), Juana Sujo y Horacio Peterson (1949) y un poco más tarde con la presencia de Romeo Costea. El contacto con el teatro universal abrió el camino a concepciones revolucionarias tanto estéticas como sociales y políticas. Ya en el Primer Festival de Teatro Venezolano en 1959, muchas de las 15 obras nacionales presentadas apuntaban a un teatro de contenido social. Y en el Segundo Festival de Teatro Venezolano de 1961 encontramos obras con audaces planteamientos de crítica social,tales como: Sagrado y Obsceno de Román Chalbaud, que fue prohibida por el gobierno de Rómulo Betancourt; *Lo que dejó la tempestad*, de César Rengifo, dirigida por Humberto Orsini, ganadora del Premio a la mejor obra; y *El rincón del diablo*, de Gilberto Pinto. Y es la época de los grandes éxitos de Rodolfo Santana.
>
> Hoy hemos seleccionado para este ciclo de 9 obras a tres autores de esa generación que nacieron como dramaturgos al calor de las luchas sociales y que varias décadas más tarde mantienen hoy su misma posición y continúan escribiendo con el mismo compromiso Ellos son: Román Chalbaud, Rodolfo Santana y Gilberto Pinto.

Programa de lecturas

Sala Experimental del CELARG

Jueves 1 de octubre 2009 8 P.M.
SAGRADO Y OBSCENO de Román Chalbaud
Director: Dairo Piñeres
Jueves 8 de octubre 2009 8 P.M.
LA QUEMA DE JUDAS de Román Chalbaud
Director: José Jesús González

Jueves 15 de octubre 2009 8 P.M.
PANDEMONIUM LA CAPITAL DEL INFIERNO (Vesícula de Nácar) de Román Chalbaud
Dirección: Gerardo Blanco

Jueves 22 de octubre 2009 8 P.M.
LA EMPRESA PERDONA UN MOMENTO DE LOCURA de Rodolfo Santana
Dirección: José Gregorio Cabello

Jueves 29 de octubre 2009 8 P.M.
EL ANIMADOR de Rodolfo Santana
Dirección: José Gregorio Cabello

Jueves 5 de noviembre 2009 8 P.M.
MIRANDO AL TENDIDO, de Rodolfo Santana
Dirección: José Gregorio Cabello

Jueves 12 de noviembre 2009 8 P.M.
LA BUHARDILLA de Gilberto Pinto
Dirección: Carmelo Castro

PROGRAMA FILVEN
Jueves 19 de noviembre 2009 7 P.M.
GAMBITO DE DAMAS de Gilberto Pinto
Dirección: German Mendieta

Viernes 20 de noviembre 2009 7 P.M.
UN DOMINGO DE VERANO De Gilberto Pinto
Dirección: Francis Rueda

Sábado 21 de noviembre 2009 7 P.M.
LAS ABARCAS DEL TIEMPO De César Brie
Dirección: Ignacio Márquez

Como podemos ver en la grilla, se incluyeron tres obras de Rodolfo Santana, quien solicitó que me encargara de la tarea, puesto que originalmente el mismo realizaría las puestas con mi asistencia. Asumiendo la faena, planteé realizar cuadros escénicos que ilustraran a personajes con su vestuario, lenguaje de acciones físicas, desplazamientos, integración de música y/o músicos para generar atmósferas únicas, lo más estéticamente fieles a la historicidad escénica de cada obra. Iniciamos pues los trabajos con apoyo total del CELARG, para los ensayos. El programa de mano reproducía conjuntamente con el texto de Orsini, que citamos anteriormente, este esbozo histórico de la obra de Santana, que preparamos, puesto que los espectadores deberían llevarse mucho más de nuestra experiencia.

La Empresa Perdona un Momento de Locura

Escrita en 1974. Estrenada en la Sala de Conciertos de la Universidad Central de Venezuela, (1977) Participante en III Festival internacional de Teatro de Caracas por el Grupo G.T. (1978) Premio Nacional de la Crítica (1978).

Montaje por el Grupo Telba. Lima. Perú. (1976) Montaje por el teatro Circular de Montevideo. Uruguay. (1983. 1988. 1994) Montaje por el Grupo TPO. Caracas. (1983) Montaje en San Juan de Puerto Rico. Grupo de Elia Enid Cadilla (1976) Largometraje dirigido por el director Mauricio Walerstein, sobre un guión de Rodolfo Santana. (1977) Montaje de la Universidad Do Ipe. Brasil (1978) Montaje de la Compañía de Comedias Populares. México. (1992) Montaje en Rivadavia. Argentina (1982) Montaje por la Universidad de Carabobo. Venezuela. (1982) Montaje de Naum Krass. Rosario. Argentina. (1983) Montaje en Ciudad de Guatemala. Guatemala (1 983) Montaje del Portorican Traveling Theater (1983) Montaje por la Escuela de Teatro Juana Sujo. Venezuela (1984) Montaje Grupo de Norman Douglas. Ciudad de Panamá. Panamá (1985) Ciudad de Santiago. Grupo de Danilo Taveras (1985) Montaje en la Sala Planeta. Buenos aires. Argentina. (1985) Montaje del Grupo El Buscón. La Habana. Cuba (1986) Montaje en el Gate Theater. Londres. Inglaterra. 1986. Versión radial B.B.C., Londres. Inglaterra. (1987) Montaje en el Urania Theater. Colonia. Alemania (1987) Montaje en el Junges Theater, Gottingen. Alemania. (1987)
.

Montaje por Wurttembergisches Sytaatstheater. Alemania (1987) Grupo de Willy Pérez. La Paz. Bolivia (1987) Montaje en el Teatro Alfil. Madrid. España. (1989) Montaje por el New World Theater Pro ject and the Bilingual Collegiate Program. Boston. EE.UU (1989) Montaje en Nuevo Teatro. Santo Domingo. República Dominicana. (1989) Grupo Satch. Santiago de Chile. Chile. (1989) Montaje por Julio Torresoto. San Juan. Puerto Rico. (1989) Montaje en la Casa de la Cultura de Estocolmo. Suecia. (1991) Montaje por el Grips Theater. Berlín. Alemania. (1991) Versión televisiva. Televisión Española. Madrid. (1991) Theater am Neumarkt. Zurich. Alemania. (1992)Radio y Televisión Italiana RAI. Versión radial, (1993) Corral de Bustos. Argentina. (1993) Grupo de Paulo Medeiros de Albuquerque. Porto Alegre. Brasil (1993) Schnurschuhtheater. Bremen.



Premio de dramaturgia en el Festival de política y Dramaturgia. Bremen. Alemania (1995) Landestheater. Djnslaken. Alemania (1996) San Juan Puerto Rico. José Luís Ramos Escobar. (1996) Guanare. Venezuela Dirigida por Carlos Arroyo (1996) Publicada por Revista Escena. (1976) Piezas Perversas Ediciones FUNDARTE. (1978) Teatro Latinoarnericano en un acto. Ediciones La Honda. Casa de las Américas. Cuba. (1986) Teatro de Rodolfo Santana. Nueve obras. Imprenta Nacional. (1986) Reedición Piezas Perversas Ediciones FUNDARTE (1991) Rodolfo Santana, Teatro. Volumen II. Mote Ávila Editores. (1998) Fuente: Las obras más representadas de Rodolfo Santana. Ediciones del Grupo Teatral Cobre (2000) Concejo Nacional dela Cultura.

Lectura Dramatizada
Jueves 22 de octubre de 2009

Ficha Artística
Psicóloga: Virginia Urdaneta
Orlando Núñez: Germán Mendieta

CUARTETO SON DE LA FÁBRICA
Integrantes: Alexander Rodríguez
Arturo Colmenares
José Granado
Wilfredo Rodríguez

Tema: *Se me Olvidó que te Olvidé* (Lolita De La Colina)

Producción General: Loida Pérez
Dirección General: José Gregorio Cabello Patiño

El animador

Escrita en 1972. Estrenada en el III Festival Internacional de Teatro de Caracas (1978) Montaje en Instituto Pedagógico de Caracas (1978) Premio Nacional de la Crítica (1978) Universidad de Yale. EE.UU. Dirigida por Rick Davis (1978) Grupo de Teatro Móvil Campesino. Participante en el 1 Festival de Teatro Ibérico. Portugal (1981) Teatro CANTV. Caracas. Venezuela (1983) Grupo Expresión. Caracas. Venezuela. (1 984) Montaje en San Juan. Puerto Rico. (1 980)Montaje de la Compañía de comedias populares. Ciudad de México. México. (1982) Montaje en el Grupo Rafael Briceño. Mérida. Venezuela. (1986) Montaje en el Portorican Traveling Theater. Nueva York. EE.UU (1984) Ateneo de Puerto Rico. San Juan. Puerto Rico (1984) Versión radial Sveriges Riksradio AB Suecia. (1985) Sala Udecoop. Rosario. Argentina (1985) Montaje en el teatro Circular de Montevideo (1986) Montaje por Danilo Taveras. Ciudad de Santiago. República Dominicana (1986) Versión televisiva. Televisión portuguesa. Lisboa. Portugal. (1986) Teatro de la Luna. Washington. EE.UU. (1993) Corral de Bustos. Argentina. (1993)Teatro de Bellas Artes. San Juan. Puerto Rico. (1993) Teatro Contemporáneo de Lisboa. Portugal. (1994) Teatro Experimental de Guadalajara. México (1996) Grupo de Alberto Ravara. Caracas (1996) Grupo de Bony Morin. Fundación Humboldt. Caracas. Participante en la Feria Internacional del libro. Guadalajara. México (1996) Radio Nacional de Islandia. Versión radial (1996) Teatro universitario de Guadalajara. México. (1997) Piezas Perversas. Ediciones FUNDARTE (1978) Teatro de Rodolfo Santana. Nueve Obras. Imprenta Nacional. (1986) Reedición Piezas Perversas. Ediciones de Fundarte (1992) Volumen II. Teatro de Rodolfo Santana. Editorial Monte Ávila, (1998). Fuente: Las obras más representadas de Rodolfo Santana. Ediciones del Grupo Teatral Cobre (2000) Concejo Nacional dela Cultura.

Lectura Dramatizada
Jueves 29 de octubre de 2009

Ficha Artística
Carlos
(Televidente furioso): AUGUSTO GALINDEZ

Marcelo Ginero
(Presidente del canal 9, estación televisora): JULIO ALCÁZAR

Saxo: Orlando Chica

Producción General: Loida Pérez
Dirección General: José Gregorio Cabello Patiño



Mirando al Tendido

Escrita en 1988. Se estrenó por el Teatro Nacional Juvenil de Venezuela. (1991) Representó a Venezuela en el Festival Iberoamericano de Cádiz. España. (1992) Premio de Dramaturgia I Festival Nacional Juvenil de Teatro y Danza. Premio de Escenografía a Antonio Moya. (1991) Teatro "Armando Discépolo". Buenos Aires. Argentina. (1992) Grupo de Francesca Natale. Siracusa. Italia. (1993) Teatro Montacargas. Madrid. España. Mención en Dramaturgia en el Festival Internacional de Teatro Alternativo (1993) Teatro Avante. Miami. EEUU. (1994) Compañía Rita Montaner. La Habana. Cuba. (1997) Publicada en el encarte del diario "El Nacional. Caracas. Venezuela. (1990) Teatro de R. Santana. Ediciones del Banco Central de Venezuela. (1992). Fuente: Las obras más representadas de Rodolfo Santana. Ediciones del Grupo Teatral Cobre (2000) Concejo Nacional dela Cultura.

Lectura Dramatizada
Jueves 05 de noviembre de 2009

Ficha Artística
Florentino: José Luis Lugo
El Niño: José Antonio Barrios

Soprano: Blanca Yegres
Músicos: Orlando Chica, Nelson Rojas

Producción General: Loida Pérez
Dirección General: José Gregorio Cabello Patiño.

El año 2010 fue propicio para continuar con las lecturas dramatizadas y por eso el Taller de Teatro Mentí presenta un proyecto en el CELARG. Se trata de S*antana en cuatro tiempos*, cuatro montajes.

La presencia de Rodolfo Santana en el teatro venezolano es una referencia obligatoria. Ya lo reseñaba el investigador Carlos Miguel Suárez Radillo en su libro "13 Autores del Teatro Venezolano", publicado por Monte Ávila Editores, en 1971, donde expone su aporte ante el teatro latinoamericano, la obra *La muerte de Alfredo Gris* (1968), merecedora del primer premio en el concurso de la Facultad de Humanidades de la Universidad del Zulia. Santana desde sus inicios hace un recorrido a través de sus temáticas que van desde la ciencia-ficción hasta lo socio-político, resaltando las diferentes realidades al borde de los abismos y en pugna con las situaciones que les ha tocado vivir, manifestando su inconformidad, por un lado y por otro, sus deseos de liberarse de todas las contradicciones que le impone la sociedad. Es pues un teatro que evidencia la necesidad de un cambio, la búsqueda de una respuesta para la equidad, la justicia social, el equilibrio entre los modos y los medios de la producción como abono para la conciencia colectiva, la lucha por la libertad, pero por sobre todo, Santana expone el compromiso por la lucha social.Hay en el lenguaje de Santana un verbo de acción directa que maneja la ironía, la violencia, lo cotidiano. Los personajes preguntan constantemente y esas interrogaciones llegan al espectador sin tapujos. Este lenguaje se mete poco a poco hacia la reflexión y va mucho más allá. El teatro de Santana se ha inmortalizado a través del cine, pero en cualquier comunidad, en cualquier universidad, siempre está Rodolfo Santana presente asumiendo el carácter universal y la vigencia que se mantiene en el tiempo. Un ejemplo: *"La Empresa Perdona un momento de Locura" "El Animador" "Mirando al Tendido" y "Encuentro en Parque Peligroso"* . Estas cuatro obras teatrales serán llevadas a escena por actrices y actores de primera línea como lo son: Julio Alcázar, Virginia Urdaneta, Germán Mendieta, Yulika Krausk, José Gregorio Cabello y Augusto Galíndez, bajo la producción de Marivé Perozo y Puesta en escena y Dirección General de José Gregorio Cabello Patiño. (Programa de Mano CELARG mes…)

De inmediato el CELARG aprueba el proyecto porque además de mostrar el trabajo de Santana, nos proponíamos tener un espacio Lecturas Dramatizadas con puesta en escena, en busca de espectadores consecuentes para el teatro venezolano. De tal manera, transcribimos desde los papeles de trabajo del diario de ensayos, la programación de las presentaciones:

"El animador" 27/28 abril y 11/12 mayo
Carlos (Televidente furioso) Augusto Galindez
Marcelo Ginero
(Presidente del canal 9, estación televisora)
Julio Alcázar
Participación musical (Saxofonista) Orlando Chica

"La empresa perdona un momento de locura"
25/26 mayo 01/02 junio
Psicóloga: Virginia Urdaneta
Orlando Núñez: Germán Mendieta

"Mirando al tendido" 05/15/16 junio
Florentino: Augusto Galíndez
El Niño: José Gregorio Cabello
Participación musical (Clarinetista): Orlando Chica

"**Encuentro en el Parque peligroso"** 22/29/30 junio
Ana; Yulika Krausz
Pedro; Augusto Galíndez

La experiencia fue fructífera en función de la concurrencia del público al CELARG, así como también por la participación de actrices y actores profesionales, con gran experiencia en el medio, en la interpretación de los personajes, además del hecho de poder mostrar cuatro trabajos representativos de la dramaturgia de Santana que dibujan, tal como señala Carlos E. Herrera, en la publicación que hace Monte Ávila Editores Latinoamericana de la obra *Ángel perdido en la ciudad hostil, "El*

espectro de temas, tramas, y personajes asentados tras sus incontables piezas, lo proyectan como un autor cardinal dentro del oscilante período de cambio y transformación sociopolítica que ha regido tanto a Venezuela como al resto de la comunidad mundial, en el transcurso de las últimas dos décadas." Sin embargo, cada uno de los montajes emprendidos logró su lenguaje propio basado inicialmente en el trabajo actoral, la indagación sobre el personaje y luego se hizo un énfasis en la idea del ritmo sobre ritmo de la comedia como lenguaje que abarcaba la catarsis (aristotélica). Resaltando asíel propio del lenguaje en la dramaturgia de Rodolfo Santana donde el teatro es un vehículo inmediato que muestra los héroes y heroínas de nuestras circunstancias.

A comienzo del 2011, el maestro Rodolfo Santana Salas revisaba nuevamente dos de sus creaciones. Su llamada telefónica, como de costumbre a las 5:00 am., tenía dos objetivos, constatar si estábamos cumpliendo con la máxima disciplina de trabajar en nuestros proyectos dramatúrgicos, puesto que estaba convencido que el trabajo en la dramaturgia debe fomentarse en una rigurosa disciplina diaria que debe realizarse desde las 5:00 am. Ya que a esa hora no hay interrupciones telefónicas, decía Santana, y por lo tanto la concentración en el trabajo es total y fluido. El segundo objetivo era solicitarme la revisión <<feroz>>, término usual donde enfatizaba Santana, la intervención de un análisis estructural, con ojos de voracidad, necesario para desmontar conceptos poco sustentados dentro de la obra, y por supuesto, el análisis de la tridimensionalidad de los paisajes, que sostienen la realidad planteada a través de los conflictos.

Esa mañana, como dijimos en su madrugadora llamada, envió el siguiente correo electrónico:

> **"Rodolfo Santana Salas**
> **rodolfosantanasalas@gmail.com.**
> mar., 15 feb. 2011 10:51.
> José Gregorio!!!!
> ya sabes que van a llamarte para la Feria del Libro en Fundarte, que es para Julio, a fin de trabajar lecturas dramatizadas de mis obras. También dentro de poco, en el CELARG, en un ciclo con dos obras nuevas que prepara Orsini. Que te envío en este momento. Les falta la última revisión y estoy recogiendo críticas feroces.
> Rodolfo"

En esta comunicación Santana hacía referencia a sus dos obras: *Una tarde Poco Fastidiosa y Rumba Caliente Sobre el Muro de Berlín.* Realmente la segunda tomó gran parte de mi atención haciendo el énfasis necesario y en respuesta a su comunicación, le respondí:

> **"José Gregorio Cabello Patiño**
> **josegregoriocabello57@gmail.com**
> jue., 24 feb. 2011 11:30.
> Rodolfo
> Aquí te envío algunas apreciaciones sobre la...
> Muro de Berlín
> Tremenda obra cómo la he disfrutado leyendo
> y las posibilidades escénicas son múltiples
> En el tipeo...
> Encontré en oportunidades una especie de cuatro puntos suspensivos (....) que me impuse llevarlos a tres... Unos cierres de signos de admiración que terminaban también con un punto. (¡xxxx!.)
> Abre adjunto que te comento.
> Un abrazo."

Realmente ese análisis <<feroz>>me llevó hacia un tierno idilio con esa Rumba Caliente, sin pensar nunca en una posible puesta en escena. El adjunto al correo expresó:

> **"Rumba caliente sobre El Muro De Berlín**
> ¡Precioso trabajo!
> Ángel es un pedazo de Juan Gris, quien asume su destino, protestando, luchando y finalmente aceptándolo estoicamente. Un poco de Orlando Núñez, en cuanto a la búsqueda de justicia… la entrega a su convicción y la aceptación de su sino… Es igualmente Carlos del Animador…

El Toro Florentino, en Mirando al Tendido y Pedro de Encuentro en Parque Peligroso.

La continuidad de una obra que dice sobre la inconformidad humana, del colectivo, del dolor, de los anhelos. Denuncia, expone, resuelve, sorprende, hace reflexionar, hace reír, como todo el teatro de Santana. También me acerca a Primer día de resurrección… dándole continuidad a tus planteamientos sobre la vida y la muerte. El ser juzgado también se fortalece para mostrar una burocracia podrida, corrupta, farruquera…

La estructura, con la aparición de Arciniegas, se vigoriza en el momento oportuno acentuando el ritmo, el elemento sorpresa y aparición de nuevos conflictos.

Sorprendente y cómico a la vez la historia de las putas y la relación de las motocicletas.

La aparición del Ornitorrinco como una especie de ser mitológico, que está en el Parque Peligroso, en la confusión de las ideas de Pedro, así como el unicornio en Mirando al tendido. Seres mitológicos, donde la esperanza humana, pacta con la fantasía…

Me acerca a:

Arrabal y su picnic en Campo de batalla, hacia lo latino y absurdo, la farsa. Slawromir Mrozek y su Tango, para asumir el devenir, bailando…

José Gregorio Cabello Patiño.

Febrero 2011"

Esta visión del análisis <<feroz>> con apariencia de acercamiento referencial a la dramaturgia de Rodolfo Santana, nos permitió mucho más adelante, asumir un compromiso mayor con el discurso de realismo social, dentro de una visión de realismo mágico, tal como esa mirada estaba planteada por los maestros César Rengifo (1915-1980) y Ricardo Acosta Quintero (1934-1987), desde la dramaturgia también. Eran aspectos que habíamos conversado en diferentes oportunidades, con Rengifo, con Acosta, con Santana; manifestándolos tal vez como aderezos necesarios de la cotidianidad que permiten plasmar, resaltar dentro de una visión diferente y personal del hecho creador, incluso donde se introducen trazas del comportamiento individual y del entorno social de los personajes. Aquí muestra los parámetros que los documentan, los reafirman, le dan carácter humano, veracidad, dejando testimonio de esa realidad planteada que ratifica el hecho creador por un lado y delinean su dramaturgia por el otro. Tal como señala Carlos E. Herrera, refiriéndose al trabajo de Santana, en el prólogo a *Ángel Perdido en la ciudad hostil.* "Es un dramaturgo harto exigente en el corte minucioso de la reflexión, en la meditación e interpretación de las recientes realidades para metaforizarlas, extrapolarlas o, sencillamente, para aquilatar las variables de un tiempo pendular acentuado por las incertidumbres existenciales y los viejos nuevos absurdos." (2005, p XV y XVI).

Posteriormente emprendimos el compromiso de trabajar Rumba Caliente como una lectura dramatizada para el CELARG, como lo concebía el maestro Humberto Orsini, (1926–2017) en esta programación especial, cuya intensión fue plasmada en el programa de mano, con presentaciones dentro de una frecuencia mensual desde junio a octubre.

Lecturas dramatizadas

La Fundación Centro de Estudios Latinoamericanos Rómulo Gallegos

El Teatro cuenta La Historia de Venezuela en el Bicentenario

Grandes acontecimientos históricos de las luchas independentistas del pueblo venezolano por su libertad, a través de una selección de la mejor dramaturgia nacional en el Marco del Bicentenario de la Independencia de Venezuela.

> Esta selección dramatúrgica que presentamos este año 2011 en la Sala Experimental del CELARG, constituye una valiosa y valiente muestra de cómo nuestra dramaturgia ha estado comprometida con la historia y ha captado y proyectado en la escena buena parte del acontecer histórico del país, desde la Conquista hasta hoy, empezando por la llegada de los conquistadores españoles, la traída de esclavos africanos para reemplazar la población indígena que debía ser exterminada por su valiente resistencia a los conquistadores genocidas, pasando por la colonización, por las luchas de independencia, y más tarde por las valientes luchas del gran líder agrario de la Guerra Federal, Ezequiel Zamora, seguido de un pueblo decidido a ser libre, a pesar de la resistencia y la traición de los oligarcas criollos; y finalmente pasando por las luchas contra la neocolonización impuesta por el imperialismo yanqui, tarea aún inconclusa, pero en vías de desaparecer.
>
> Humberto Orsini

Programación 2011

Jueves 30 de junio
Dos Islas, un patio, de Elio Palencia, bajo la dirección de Costa Palamides.

Jueves 28 de julio
Lirica de Gustavo Ott, bajo la dirección de Luis Domingo González.

Jueves 25 de agosto
Los ángeles terribles de Román Chalbaud, bajo la dirección de José Jesús González.

Jueves 29 de septiembre
Rumba caliente sobre el muro de Berlín de Rodolfo Santana, bajo la dirección de José Gregorio Cabello.

Jueves 27 de octubre
La sutil hipocresía de la farándula de Gilberto Agüero, bajo la dirección de Katty Rubesz.

Últimos jueves de cada mes / Sala Experimental Sótano 3 / 8:00 p.m. / Entrada libre

Orsini aborda este importante proyecto con esa visión descolonizadora, seleccionando una dramaturgia que responde en contenido a las luchas independentistas, a las luchas por la libertad. Dentro de ese punto de vista, Orsini conocedor de la dramaturgia de Santana, para reafirmar esa visión, integra a *Rumba Caliente sobre el Muro de Berlín,* entre otras.

> ÁNGEL: ¡Aquí está!... *(Ángel lo entrega. Jezabel hurga en otro libro. Compara. Ángel mira al cielo)* Si, el tiempo mejora, pero aun lo que más abunda es la mierda de lluvia…el agua que entra por cualquier agujero. ¿No pueden hacer canales de desagüe?…
>
> JEZABEL: Que yo sepa nadie se resfría.

ÁNGEL: Afecta la salud general.

JEZABEL: ¡La muerte no existe, caballero!

ÁNGEL: Pero la agonía vive sus mejores momentos.

KEZABEL: *(Ve a Ángel. Pausa corta)* Exageras.

ÁNGEL: Pregúntaselo a las legiones de asmáticos, fibrosos, tuberculosos… Los que padecen de bronquitis, faringitis, gripe, sinusitis, ronqueras, resfriados, rino faringitis, angina, los afónicos… ¡La pasan de maravilla!...

JEZABEL: Nadie se queja ante los Arcángeles Oficiales de Sanidad…

ÁNGEL: ¡Será para que ustedes los jodan, agregándoles "Impaciencia Pecaminosa" a sus expedientes!... deberías escuchar a los tuberculosos cuando están solos…

JEZABEL: ¡No soy espía!

ÁNGEL: Gruñen como lobos. ¡Se comen la lengua de la rabia!

JEZABEL: ¡Si no les creciera de nuevo, abandonarían esa repugnante costumbre!…

ÁNGEL: ¿Repugnante costumbre?... Lamentan haber nacido con alma inmortal y envidian a los ornitorrincos…

JEZABEL: Nadie sabe lo que es un ornitorrinco…

ÁNGEL: Presumen que era un ave sin alma que moría rápidamente…

JEZABEL: ¡Fantasías, caballero!…

ÁNGEL: Las nostalgias se acomodan con fantasías…

JEZABEL: *(Con gesto admonitorio)* ¡Eso suena supersticioso!…

ÁNGEL: ¡Que supersticioso del coño, Jezabel! Lo que pasa es que la gente desea un lugar habitable…Eso no es pecado…

JEZABEL: ¡Si hay obsesión y se pierde la paciencia, nace el resentimiento!….

ÁNGEL: Escucha, Serafín: nos prometieron una vida eterna sensacional… ¡Dicha per sécula seculorum! Musiquita estereofónica en el medio ambiente. ¿Te imaginas? Un paisaje con sol radiante, nochecitas tibias, prados con gramita y hormigas simpáticas, arboles hermosos, leones mansos, lagos llenos de patos, cisnes y cigüeñas… *(Pausa corta. Ve a Jezabel)* ¡Y caemos en esta cagada lluviosa, llena de barro inmundo, sin instalaciones de ningún tipo, con ropa vieja y un montón de ángeles, Arcángeles, Serafines y Querubines que no tienen la menor idea de nada!...

JEZABEL: ¡Nos hemos organizado! ¡Y eso es muy notable, caballero!

ÁNGEL: ¿Cuál organización? ¡Han construido la maquinaria burocrática más horrorosa que se conozca!

JEZABEL: Ustedes tienen ingenieros de primera… ¿Por qué no los ponen a trabajar y acomodan el ambiente?

ÁNGEL: A esos tipos y toda la calaña de arquitectos, banqueros, empresarios y albañiles lo único que los ocupa son sus Muros… ¿No los ves? ¡Muros por todos lados! *(Se levanta. Grita a los laterales, al fondo)* ¡Presumidos de mierda! ¡Egoístas!…. *(Se vuelve a la silla)* ¡No terminan de aceptar que destruyeron la tierra jodiendo el clima y persisten en sus miserias y prepotencias!

JEZABEL: Muestras mucho resentimiento por los eventos terrenos.

ÁNGEL: *(Tornándose prudente)* ¿Yo?...Solo eran… algunas opiniones sin importancia….

JEZABEL: Se supone, Ortega, que todo lo ocurrido en la tierra forma parte de una vivencia muy, pero muy lejana y que no tiene nada que ver con lo que pasa actualmente…Además, sabes que el olvido y el perdón son esenciales en este momento… ¿Entiendes?... ¡Esenciales!... Especialmente si estoy evaluándote…

ÁNGEL: *(Suave)* Perdono, pero no olvido… ¿Qué culpa tengo por eso?

JEZABEL: ¡No puedes entrar a la eternidad con resentimientos!

ÁNGEL: De acuerdo, Jezabel: ¡Olvido!... *(Se incorpora)* ¿Ah? ¡Me lo grito: olvido! ¡Me lo pienso, lo mastico, lo sueño!… ¿Y sabes qué?... ¡No puedo olvidar!... *(Se sienta. Pausa corta)* Tienes que admitir que muchas cosas no funcionan en esta… *(Enfatiza)*… "esta eternidad"… Dios que no aparece por ningún lado, demasiada gente que ha resucitado con las dolencias y deformidades que tenían en la tierra… Otros que ni saben los pecados que cometieron…Otros, que se adjudican pecados que nunca cometieron…

JEZABEL: Eso se solucionará cuando Él descienda a finiquitar todo…

ÁNGEL: ¿Él?

JEZABEL: ¡Si, Él!

ÁNGEL: *(Respira hondo)* Mejor hablamos sobre el clima… ¿Sí?... ¡Y lo del urbanismo que le toca a ustedes que son la parte oficial!…

JEZABEL: Vuelvo y te repito…¡No somos urbanistas!… Estamos encargados de poner orden entre ustedes los humanos , preparando los expedientes para el Juicio Final, cuando Dios condene o absuelva a cada uno…

ÁNGEL: Áreas secas, por lo menos, Jezabel. ¿Uh?… Uno que otro río. ¿Ah? Un sol en serio y no esa tortilla a medio hacer que sufrimos todos los días. ¿Sí?… Dios tiene mucho que aprender como paisajista…

JEZABEL: Él les dio la tierra bastante limpia y ustedes la transformaron en un basural…

ÁNGEL: "Ustedes" es mucha gente, pajarito…

JEZABEL: *(Se levanta)* ¡Coño, que no me digas pajarito!

ÁNGEL: *(Se levanta)* ¡Y tú no me confundas con la gente que volvió mierda el planeta!

JEZABEL: ¡Eres gente!

ÁNGEL: ¡A la tierra la transformaron en un basural personas con maldad en la cabeza! ¡Gente que no podía pensar más allá de sí misma, con un sentido del tiempo incapaz de trascender el martini de la tarde!

JEZABEL: ¡No me jodas!

ÁNGEL: ¡Banqueros con codicia comprimida en el cerebro, gobernantes mediocres y avariciosos! ¡Empresarios sin escrúpulos!

JEZABEL: ¡La culpa es del género humano!

ÁNGEL: ¡Ni yo ni mis vecinos tuvimos un reactor nuclear en el dormitorio, ni plantas químicas floreciendo en las ventana, ni fábricas de productos plásticos o celulosa en el patio!…

JEZABEL: ¡Deberías haber salido a la calle a protestar!

ÁNGEL: ¡Lo hice! ¡Una y otra vez! ¡Me salieron callos de tantas caminatas! ¡Reventé el Muro de Berlín!

Pausa. Jezabel se sienta y lee en el libraco.

JEZABEL: Seguro que en tu pueblo lo pasabas mejor…

ÁNGEL: ¿Mi pueblo?... *(Pausa corta. Sonríe)* ¿Y eso?... ¿Por qué lo mencionas?

JEZABEL: Es necesario.

ÁNGEL: ¡Guaráura!... *(Pausa corta)* ¡Eso si era un pueblo!... No hay comparación con todo esto que vivimos ahora…

JEZABEL: ¡Claro, aquello era el Edén Paranoico!...

ÁNGEL: ¡Ni tanto, Jezabel!… *(Se vuelve un tanto cercano, fraterno)* Guaráura era un pueblito como cualquier otro del mundo. Dos o tres calles, la panadería, el club social, la farmacia, la funeraria, el mercado, dos plazas, entre ellas la Plaza Berlín, que fue construida por un alemán que se enamoró de nuestros paisajes.

JEZABEL: *(Leyendo en el libraco)* El señor Franz von Bach…

ÁNGEL: ¡El mismo! ¡Von Bach!... *(Hace bocina y grita)* ¡Bombacho!.... *(Ve a Jezabel)* Bombacho, le decíamos, con la falta de respeto que nos caracterizaba…También se enamoró de la negra Isolda Urrutia. Se casó con ella y prosperaron en una pequeña finca. Tuvieron siete hijos….

JEZABEL: ¿Construyó el Muro de Berlín?

ÁNGEL: ¿El? ¡No, por favor! No…Bombacho construyó la plaza por el Araguaney que estaba en el terreno baldío de Octavio, el zapatero…

JEZABEL: ¿Araguaney?

ÁNGEL: Ajá…Es un árbol de oro…También le decían guayacán…

JEZABEL: No conocí árboles de oro…

ÁNGEL: Pues existía…y lo llamaban Araguaney… *(Con ensoñación)* Deberías haberlo visto cuando florecía…Este Araguaney era impresionante: más de doce metros de altura, de tronco grueso y ramas extendidas…

JEZABEL: ¿Cómo florecía?...

ÁNGEL: Entre febrero y abril botaba sus hojas por la sequía…Lo veías y se mostraba desnudo, lastimoso…. ¡Bueno, perdón, lastimoso nunca!...Su apariencia era poderosa siempre, pero al verlo sin hojas, con solo sus ramas, resultaba…melancólico… Como un enamorado separado de su amante... *(Sonríe)* ¡Ah, pero cuando llegaba alguna lluvia, florecía en horas!… ¡Y como florecía, Jezabel! ¡Flores amarillas como el oro cubrían todo el árbol! *(Pausa corta)* La floración duraba cuatro días y una de las experiencias más hermosas de la vida era sentarse a su sombra en una mecedora, contemplándolo….Los colibríes llegaban por centenares, las abejas por miles y miles…El viento lo acariciaba, quitándole las flores con ternura…*(Pausa corta)* El Araguaney cantaba una canción: un rumor de sus raíces que se mezclaba con el zumbido de las abejas , la vibración de los colibríes y el sonido de la brisa… (Pausa leve. Retorna de su evocación) Bombacho le compró el terreno a Octavio y construyó la plaza en torno al Araguaney, como un tributo a su belleza…Lo único que pidió fue que





la llamaran plaza Berlín, en honor a la ciudad donde nació…Por supuesto, toda Guaráura estuvo de acuerdo…

JEZABEL: *(Lee en el libro)* Tus vecinos…

ÁNGEL: Era un pueblo chico, todos éramos vecinos de todos…

JEZABEL: Miguelito el Carnicero, Don Rodrigo el Farmaceuta… Doña Miguelina, la vendedora de yerbas…

ÁNGEL: *(Con nostalgia)* Epifanio, el maestro de la escuela…

JEZABEL: Nicasio, el dueño del mercadito…

ÁNGEL: Tan buena gente, Nicasio. El hombre más calvo que he conocido…

JEZABEL: Las maestras Inés y Carlota, los niños que todos cuidaban…

ÁNGEL: *(Recordando)* Los sábados y el olor de la carne en la parrilla, al mediodía, la cerveza fría…

JEZABEL: Todo bajo un clima excelente…

Pausa corta. Ángel ve a Jezabel.

ÁNGEL: ¡Y aunque no lo creas, hasta la lluvia era hermosa!... *(Pausa corta. Ve a Jezabel)* Estás bien informado…

JEZABEL: Hasta el último detalle…

ÁNGEL: ¿Seguro?

JEZABEL: Nuestra obligación es manejar toda la información que te refiera.

ÁNGEL: Claro, claro… *(Pausa corta)* Por algo eres mi evaluador.
(Pausa corta) Eran gente sencilla mis vecinos, sin aires de presunción, felices… *(Se ensombrece)* Hasta que llegó…

JEZABEL: ¿Quién?...

ÁNGEL: Allí debe figurar… *(Indica el informe)* Un coronel hijo de la gran motocicleta…

JEZABEL: *(Revisa el libraco. Busca)* Aquí no se ve ningún Coronel…

ÁNGEL: Búscalo. Se mudó al barrio cuando instalaron la Fábrica de Celulosa. Era su Jefe de Seguridad. ¡El construyó el Muro de Berlín!…

JEZABEL: Aquí no aparece nada sobre la Fábrica de Celulosa esa que mencionas…

ÁNGEL: *(Extrañado)* ¿No?...Qué raro… *(Se levanta e intenta ver en el libraco. Jezabel lo cierra)* Solo quiero constatar…

JEZABEL: Este es un informe confidencial sobre tu vida…

ÁNGEL: ¿Tremendo libraco para mi solito?

JEZABEL: Los he visto mucho más gruesos…

ÁNGEL: ¡Bueno, coño, allí tienen que aparecer las protestas con lo de la Fábrica de Celulosa!

JEZABEL: *(Sin buscar)* No aparecen….

ÁNGEL: ¡Busca bien!

JEZABEL: Prefiero escuchar tu testimonio.

Pausa. Ángel trata de ordenar sus pensamientos. Se incorpora y camina unos pasos. Ve a Jezabel.

ÁNGEL: ¿Mi testimonio?...

JEZABEL: Te escucho…

ÁNGEL: Pues….El pueblo protestó desde el principio por la pretensión de una Trasnacional de construir una fábrica de celulosa al lado del río Quizandal, nuestro río. ¡No podíamos permitirlo!

JEZABEL: ¿Y eso por qué?

ÁNGEL: Iba a afectar toda nuestra vida. Para nosotros el río era una de nuestras arterias: algo vital. *(Pausa corta)* En el pescábamos, nadábamos. Nutría nuestras siembras y pequeñas fincas. Bebíamos sus aguas, que eran muy puras debido a que las cuidábamos con esmero. Una Fábrica de Celulosa inevitablemente iba a afectar el rio y nuestra calidad de vida….Cuando iniciamos las protestas apareció el Coronel…

JEZABEL: *(Busca en el libraco)* No encuentro al Coronel.…

ÁNGEL: ¡Era el Jefe de Seguridad de la Fábrica de Celulosa! Detrás de él se encontraban banqueros y empresarios….

JEZABEL: ¡Aquí está!... Si, Coronel Arciniegas…

ÁNGEL: ¡La Harley Davidson que lo parió!...

JEZABEL: Arciniegas…

ÁNGEL: ¡Lo dicho, la remotocicletísima que lo trajo al mundo!…

JEZABEL: ¿Cómo se iniciaron las protestas?

ÁNGEL: De manera pacífica, siempre. Todo el pueblo se reunió en asamblea durante tres

días para estudiar el caso. Incluso llamamos a expertos… ¡Y, coño, era todo un problema!...

JEZABEL: ¿Sí? ¿La fábrica no iba a crear nuevos empleos?

ÁNGEL: ¿A costa de qué?... ¡De la destrucción de nuestro ambiente!...

JEZABEL: ¿Resolvieron algo con las asambleas?

ÁNGEL: Una carta firmada por todos los vecinos donde rechazábamos la instalación de la Fábrica de Celulosa. La enviamos a la Trasnacional que la construía, al Congreso, a la Corte Suprema de Justicia, a los medios de comunicación…

JEZABEL: ¿Qué lograron?

ÁNGEL: ¿Qué logramos?... ¡Gastar zapatos en las caminatas y plantones! ¡Ronqueras de tanto gritar por nuestros derechos! Óyeme bien, Jezabel… ¡Nadie, pero nadie, escuchó nuestros argumentos! Al principio, algunos políticos y medios de comunicación se mostraron interesados, pero después nos dejaron solos, abandonados. Y continuaron levantando la fábrica…

JEZABEL: *(Busca en el libraco)* Aquí dice que ustedes "salieron a la calle en manifestaciones que alteraban la paz ciudadana"…

ÁNGEL: ¡Eran manifestaciones pacíficas!… *(Pausa corta)* ¡Carajo, era una maraña muy, pero muy jodida!…

JEZABEL: ¿Qué es eso de maraña?

ÁNGEL: ¡La trasnacional influía sobre la prensa, la radio y la televisión y estos transformaron nuestra protesta en rebelión!… ¿Ves? Los vecinos de Guaráura pasamos de ecologistas a terroristas que negaban el progreso…Los malditos medios, algunos con intereses financieros en la Fábrica de Celulosa, nos volvieron unos demonios ignorantes y cavernícolas, mientras el Coronel Arciniegas, Jefe de Seguridad de la Fábrica, al frente de sus soldados se apoderó de nuestras calles…

JEZABEL: ¡Rebelarse es pecado!

ÁNGEL: *(Sorprendido)* ¿Qué?

JEZABEL: ¡Hay que respetar la autoridad!

ÁNGEL: ¡La autoridad tiene que escuchar al que nadie escucha!

JEZABEL: ¡La jerarquía!

ÁNGEL: ¡La jerarquía no puede pisar las cabezas de los que nada tienen!

Pausa. Se ven.

ÁNGEL: Los soldados se apoderaron de las calles de Guaráura. Las llenaron de caras tristes. El cine comenzó a escasear por la represión indiscriminada…

JEZABEL: ¿El cine?...

ÁNGEL: Comenzaron a racionarlo…Ofrecían las películas por tiempo: quince minutos de "Lo que el viento se llevó", diez minutos de "El ladrón de bicicletas". ….Para volvernos locos, cosa que lograron, cambiaban las películas de un día para otro… ¿Qué tal que estuvieras esperando por ver cinco minutos de "La Quimera del Oro" de Chaplin y comenzaran a pasarte "Por un puñado de dólares" con Clint Westwood?...

JEZABEL: ¡Insoportable!... ¿No?...

Este extracto de la obra ejemplifica inicialmente esos aspectos que indicara Orsini, para incluirla en la muestra, además los caracteres de los personajes y su razón de ser, en esa realidad donde además contrasta con el lenguaje de calificativos, nombres que forman parte del conflicto que se expone donde Ángel protesta porque la gente está entrando a la eternidad con recuerdos de su vida en la tierra. No olvidemos que Ángel Ortega es el último de los seres humanos que será sometido a la evaluación pecaminosa para determinar si resucita o se va para el encierro en el Limbo. Santana quien reflexionaba sobre el ser humano, dijo que "trataba de describir el mundo de manera coherente y nunca pude". Igualmente dijo "El infierno es el lugar más solitario que existe". Pero lo cierto es que concluye diciendo que "El ser humano puede ser un animal y lo demuestra cada día, pero también momento a momento respira estética y quiere ser bueno. Siempre seremos así". Por eso Rumba Caliente sobre el Muro de Berlín reúne el universo de Santana desde sus planteamientos claros sobre la vida y la muerte. Juega con ellos, los expone. Se torna irreverente, ateo, religioso, utilizando todos los recursos dramáticos que maneja dentro de la comedia para sustentar cada una de las situaciones que en oportunidades pueden ubicarse en el borde de la farsa dramática. Es en este instante cuando Santana levantaría su mirada y con un todo de desprecio diría: "Yo no escribo farsas" a lo que le responderíamos: "Ángel es al inicio un terrorista condenado y concluye siendo el propio Dios".

Alzando la Santanera voz concluye que "Soy de los que cree que el arte posee las mejores definiciones y justificaciones de nuestro paso por la tierra, aunque se intente transformarlo en una mercancía más. En el arte hay valores, formas éticas y estéticas, que constituyen uno de los principales escudos de la humanidad ante la voracidad y destrucción del capitalismo depredador. Y esto en el campo de la representación teatral adquiere singular importancia ya que el teatro es un medio de inmenso poder para enfrentar el avasallante canibalismo…" Por eso ratificamos que esta obra, Rumba Caliente…, también muestra un Santana grande en la dramaturgia

"El día 23 de agosto de 2011 15:54,
Rodolfo Santana Salas
rodolfosantanasalas@gmail.com> escribió:

José Gregorio!!!!
El sábado próximo 27 a las 11. Am tenemos que encontrarnos con el poeta, pana y presidente de Fundarte Freddy Ñañez para concertar todo en torno a la producción de *"Rumba Caliente sobre el Muro de Berlín",* montaje que abrirá el Festival de Teatro que va a ser en Noviembre de este año..
Te llamo, por si las moscas. Pero ve metiéndote en la vaina- como usualmente haces- para hacer un trabajo exquisito- como también siempre acostumbras. Lee la obra para ver donde encuentras que le podamos meter veneno.
Rodolfo"

"josé Gregorio Cabello Patiño
josegregoriocabello57@gmail.com
jue., 1 sept. 2011 9:20

para Él,

Hola Rodolfo.

Nos reunimos con Virginia Urdaneta y a pesar que estará en novela con Venevisión, le otorgarán el permiso. Así que interpretará a Jezabel, quien además le gustó porque dice que puede explotar su faceta de diabla, jajaja... Será un buen elenco de primeros actores. Dice que se sentirá bien con todos, porque ya ha trabajado con José Francisco Silva y con Augusto Galíndez. Sin duda alguna vamos con buen pie.

¿Revisaste el texto que te entregué impreso?
Vamos a reunirnos los tres: Loida, tú y yo, para hacer una lectura y
así refresques el texto si lo necesita...
Propón día para reunirnos.
Un abrazo."

Ese jueves 29 de septiembre mostramos a sala llena *Rumba caliente sobre el muro de Berlín* de Rodolfo Santana, bajo la dirección de José Gregorio Cabello. El programa de mano registraba el hecho así:

Rumba caliente sobre el muro de berlín
de Rodolfo Santana

Ficha artística:

Jezabel
Virginia Urdaneta

Ángel Ortega
Augusto Galíndez

Coronel Arciniegas
José Francisco Silva

Guardias
Junior Rosales
Jhon Justo

Diablesa
Maripili Salas

Tenor
Darwin Labrador

Producción: Loida Pérez
Puesta en Escena y Dirección General:
José Gregorio Cabello P.

La experiencia de la lectura fue disfrutada totalmente por los espectadores y ratificaba la gran factura de la obra. Para ese instante ya estábamos adelantando conversaciones para realizar el montaje teatral. Un hecho y para así mostrar en esta crónica citaremos esta reseña realizada por el crítico de teatro Edgard Antonio Moreno Uribe en su columna El Espectador:

EL ESPECTADOR venezolano
Informaciones y críticas sobre artes escénicas y literatura
Publicadas por E.A. Moreno-Uribe a la/s 12:07 a.m.
Domingo, noviembre 27, 2011
La rumba caliente de Santana

"El espectáculo Rumba caliente sobre el muro de Berlín, creado sobre la obra homónima de Rodolfo Santana, fue el gran estreno del recién concluido Festival Nacional de Teatro Caracas 2011, en la Sala Anna Julia Rojas de Unearte y el Teatro Nacional. Ahí, el meritorio director José Gregorio Cabello y su acoplado grupo Manatí eran los oficiantes de un extraño ritual con personajes metafísicos o fantásticos, y además muertos, quienes cantan y bailan a la vida sobre las ruinas de ese algo que el mismo autor ha señalado como "la costumbre, muy humana, de encontrar siempre las leyes y permisos que permiten elevar muros y prohibiciones".

Santana, pues, a sus 67 años recién cumplidos, no tiene miedo alguno de enfrentarse a un público anquilosado mentalmente por el cine, la televisión y el teatro realistas, y proponerle un juego intelectual, un exhaustivo acertijo para obligarlo a pensar sobre asuntos tan básicos como la religión, Dios, la vida, la muerte, la libertad, los gobiernos y hasta el amor, pero usando personajes cotidianos tales como una mujer transformada en ángel, un obrero empeñado en levantar muros, y un militar dedicado a fiscalizarlo y ordenarlo todo, en compañía de unos soldados perrunos, etcétera. ¡El teatro copia a la vida, eso es todo!

En resumen, el Santana de quien conocemos las claves de su cantera teatral, ha regresado a dos piezas básicas en su extensa dramaturgia: Nuestro Padre Drácula y La empresa perdona un momento de locura, ambas exhibidas en los años 70, donde los seres humanos se inventan mitos y monstruos para jugar con ellos

y aceptar además que lo dominen y lo esclavicen, y además enseña cómo el hombre explota a sus congéneres sin piedad alguna para lucrar o para jugar con ellos. Textos, para nuestro entender, existencialistas, en la medida que materializan aquello que no nos gusta y que además nos hacen daño pero no podemos vivir sin ellos o dominarlos. En ambas piezas el juego de la representación es básico o fundamental, se está actuando o imitando a un ser que ha sido copiado o creado por otros. Teatro dentro del teatro, o vivir de acuerdo a las normas y hasta jugar que podemos alzarnos y cambiarlas cuando nos incomodan.

Por supuesto que Santana no hace ensayos filosóficos complicados o densos, nada de eso, recurre a lo lúdico y lo cómico y, quizás lo más delicado de su propuesta, invoca y personifica a la violencia, al tiempo que pretende explicarla, de darle un sentido para que no sea una fuerza ciega, como lo ha escrito. "Las violencias soterradas o explicitas duermen en todos los pechos humanos. Son parte de nuestra naturaleza y una de las virtudes de la representación es que puede mostrarla en todo lo que tiene de peligro y liberación", reitera. Todos tenemos un demonio adentro y a veces le damos salida.

El público podrá digerir la nueva pieza de Santana, la cual tiene una breve temporada caraqueña durante el venidero diciembre, o aplaudir las performances de Virginia Urdaneta, Gerardo Soto o Francisco Silva, además de Mari Pili Salas, Luis Gómez y José Antonio Fernández, los oficiantes que acompañan al tesonero director Cabello.

Hay, por supuesto otras lecturas posibles sobre este texto y su espectáculo, apreciaciones incluso muy comprometidas, para los tiempos que vivimos, pero que se las dejamos a los espectadores porque todavía el teatro es el único rincón del mundo donde impera la libertad. Solamente quiero recordarle a los lectores o eventuales espectadores que el derrumbe del muro de Berlín alemán no fue tan sencillo ni tan inocente, pero para explicarlo Santana escribirá otra pieza de teatro porque las consecuencias así lo ameritan."

José Gregorio Cabello dijo...

> Sin duda alguna esta pieza teatral de Santana abre otros paradigmas que se anuncian en sus anteriores creaciones, consolidando un espacio donde se da la catarsis y reafirma su lenguaje identificador, que sale como visión de la vida. Integramos en nuestra propuesta al joven tenor venezolano Darwin Labrador, a quien no se hace mención en la publicación, por la necesidad de recrear ese espacio de música y canto que luego se transformará en la rumba.
> 10:06 a.m.

Rumba Caliente Sobre el Muro de Berlín permitió al autor de esta crónica reflexionar sobre los hechos que a través de las diversas situaciones de cada una de las obras de Rodolfo Santana Salas, que le ha correspondido dirigir, acercarse a un rico lenguaje teatral lleno de diversas posibilidades, símbolos y signos que plasman, dibujan, recrean la identidad, empoderándolas como piezas clave del teatro contemporáneo venezolano.

Bibliografía

Fuentes referenciales:
MORENO, E. (1995) Rodolfo como es Santana.
Kairos Producciones. (pp. 56, 57, 58) Caracas.

SANTANA, R. (2000) En Las obras más representadas de Rodolfo Santana. Ediciones del Grupo Teatral Cobre. Concejo Nacional dela Cultura. (pp. V) La Empresa perdona…

SANTANA, R. (2000) En Las obras más representadas de Rodolfo Santana. Ediciones del Grupo Teatral Cobre. Concejo Nacional dela Cultura. (pp. VI) El animador.

SANTANA, R. (2005) Prólogo. En Ángel perdido en la ciudad hostil, (pp. IX) Caracas: Monte Ávila.
SANTANA, R. (2011) Prólogo. En Ocho piezas de Teatro Breve. Fundación para la Cultura y la Artes (pp. 05) Caracas: Fundarte
MORENO, E. (2011) http://elespectadorvenezolano.blogspot.com/2011/11/la-rumba-caliente-de-santana.html



Separata



Obra: Mirando al Tendido de Rodolfo Santana, Archivo personal

Cuerpo metáfora
Reflexión en torno a un lenguaje poético escrito por el cuerpo del actor

Bethilde Venus Ledezma Azuaje
Ensayo ganador del Concurso de ensayos sobre teatro (CNT: 2018)

Resumen

Este breve ensayo tiene como propósito elaborar una reflexión en torno a la posibilidad que tiene el cuerpo del actor de servir como medio para la manifestación de la poesía. Esto es pensar en el cuerpo como metáfora, como escritura corpórea que va originando lenguaje poético y edificando un espacio igualmente poetizado. Con tal propósito el actor dispuesto a un obrar estético, de Belleza, de Poesía, es decir que revele, se somete a un entrenamiento de los sentidos para agudizarlos, acrecentarlos, para lograr ver lo invisible de la realidad, lo que permanece agazapado en su fondo, el misterio. Lograr ver exige entonces hallar nuestro principio. Así, este obrar que indaga, en la espera del fugaz restallar de la poesía, produce -tanto al actor como al espectador- estancias de ser, donde se arriba a nuevo conocimiento, pues se está en un estado naciente. Un conocimiento de sí, trascendente, ontológico, en relación con el mundo, con el otro.

Palabras clave: Poesía, cuerpo metáfora, entrenamiento de los sentidos, ser.

Porque subsistirá siempre el falacioso deseo de 'hacer' poesía,
en lugar de esperar de ella la revelación
y callarse si no se produce.
René Menard

A modo de explicación

Siendo niña la aparición de insólitas, deslumbrantes, asombrosas imágenes se me presentaban de modo súbito y, por lo común, en los lugares más insospechados: un charco de agua, la tabla de un pupitre, en el horizonte de cualquier calle, en el follaje de los árboles. Imágenes que en la honda memoria aún siento. Para entonces, mi cuerpo estaba más despierto que mi conciencia y mi natural inocencia era el pasaje al silencio del misterio, de donde saltaban a mis ojos revelaciones, resplandores escondidos en todo cuanto me rodeaba. Era capaz de 'ver'. Esta capacidad, por supuesto, no me pertenecía exclusivamente. De hecho, ella vive en la infancia de todos, nos sucede a todos. Sólo que, con los años, vamos siendo implacablemente arrancados de nosotros mismos por una máquina que nos desaloja, nos filtra, nos desmembra, nos despoja de ese pasaje a los ínferos, en palabras de la poeta y filósofa María Zambrano; y así, lenta e irremisiblemente, va rellenándonos de vacíos, razones, deberes. Quedando atrás, como un espejismo, una divinidad arrebatada. Este breve ensayo trata de dar fe de ese despojo, de dar testimonio de lo perdido y de dar una ruta a su reencuentro, una ruta estética.

Reencontrar en el cuerpo que somos el principio, la raíz de la inocencia que, pese a su tajo, en lo profundo late, es lo que en el fondo ha animado siempre mi tránsito por caminos del teatro y la poesía, convencida de que ambos son caminos de ascensión del ser. Bajo tal búsqueda, por el teatro, logré habitar espacios poéticos. Una significativa experiencia escénica, especialmente vivida, me fue llevando de un modo prodigioso por el sendero de la poesía, pues sentí en ese habitar su indescifrable fuerza, su abrumadora agitación en mí como cuerpo en escena. Por ello, inicio esta reflexión en torno al cuerpo poético-teatral, entregada a sus enigmas con absoluta fascinación. Las lecturas, voces irradiantes de la poesía, han ido alumbrando entendimientos, abriendo claros sobre el sentido poético y la Belleza que la realidad vela (aquellas lejanas imágenes anunciaban metáforas, ráfagas poéticas impulsadas por mis sentidos que me permitían ver más a lo profundo, a un todo del universo, una abertura a lo otro). Los ecos de esas queridas voces resuenan en este ensayo, por supuesto, sin la brillantez sostenida en ellas, sino pasadas por las torceduras de mi pensamiento. De modo que cuanto de torpe e impreciso halle el lector en las palabras de este trabajo se deben a su autora.

Encontrar, en fin, ese pasaje, ese pasadizo al origen, es la maravillosa tarea de vida decidida. A pesar de mí. Es mi cuerpo que atenaza, aquel cuerpo desnudo y pleno de juego, sentidos, sonidos, respiraciones, silencios, movimiento, voz… que busca su metáfora, que busca la poesía.

El cuerpo metáfora

Cuando se trata de un actor -un ser humano en obrar estético- que aspira a afectar al espectador desde sus sentidos, que busca penetrar en la piel de la realidad, hurgar en el ser que nos habita, que aspira a las revelaciones, que por tanto está a contracorriente de un teatro para la distracción, para la diversión, para el entretenimiento o para la vaciedad, entonces necesariamente estamos hablando de un cuerpo pensado para convertirse en una metáfora en el espacio escénico, un cuerpo físico-psíquico, con todas sus resonancias, conquistado por la fuerza poética para iluminar en los resquicios del misterio. Porque el misterio guía a ese cuerpo actuante, en trance poético, por las sombras de un sendero interior, por las profundidades hacia lo desconocido, hacia un universo inédito, para darle, como dice Zambrano, "cuerpo y nombre a una realidad viviente sumergida, a una criatura no nacida y con ella al ser humano mismo (ese ser humano que obra) que así va naciendo" (Zambrano, 2007: 51). Por ello nuestro convencimiento de que ese hacer teatral, con tales propósitos, es una entrega corpórea a los designios de la poesía;

pues el cuerpo, una vez puesto en escena será, como el lenguaje en la poesía, el desprendimiento de su forma conocida para restaurarse en otra instancia de ser, una originaria, en una dimensión naciente propiciada por un lenguaje escénico teatral, consciente junto al espectador de que es así, puesta en escena, pacto ficcional, pero que es también la asistencia a una desconocida fundación de la realidad, de lo que nos rodea, del mundo en definitiva, y que, movido por la sinrazón -tanto al actor como al espectador- lo trastoca, lo remueve, lo sacude por dentro, le revela y lo revela. Esa sinrazón es justamente el espacio de la poesía, ya que ella convoca a los sentidos, no a la razón; invoca al asombro, al riesgo, al abismo de sí, nos conduce con su candil hacia estancias subterráneas donde infinitos signos se edifican y arrojan otra luz sobre la realidad y nuestra existencia. Así, en el silencio de nuestro cuerpo, esperamos que se abra un entendimiento, esperamos ser fieles a sus signos, agarrar su compás, su movimiento lo más pleno posible. Intentamos asirnos de ella, de la poesía que empieza a atravesarnos inundando nuestros sentidos, estremeciendo en el tuétano de nuestra sensibilidad, hasta que, en ese silencio sagrado, vemos venir de muy profundo un gesto, un sonido que ilumina todo, una revelación que enceguece. Un vacío nos aguarda, un vértigo que nos provoca el acto de comprender su inefabilidad, nuestra imposibilidad de manifestarla en su esplendor absoluto y, sin embargo, emergemos con la excitación de quien en batalla ha conquistado su libertad. Es el principio de una vida, su inocencia.

Aspirar a la metáfora escénica es, entonces, aspirar a un "estado de inocencia", como dice Juan Carlos De Petre, hombre consagrado al Teatro cuya labor nos ha enseñado la importancia del trabajo del actor como ser autónomo en la búsqueda y en la espera del evento creador, rompiendo con los enquistamientos para volver a lo que él llama, como lo hemos citado: un "estado de inocencia". Esto es, a un punto de principio de nosotros mismos. Ese actor debe encontrarse en estado de principio. Encontrar ese estado de principio exige un entrenamiento de los sentidos, exige una conciencia atenta a la infinitud del mundo del que forma parte. Entonces, -como cuando nos enfrentamos a la posibilidad de ser visitados por la poesía y, si somos afortunados, dejar huella escrita de la estela de su paso- sucede que el cuerpo del actor, en una disposición de recibir, se descubre temblando como una hoja al viento ante la posibilidad de nacer, de transformarse en materia poética. Del fondo extraemos sustancias ignoradas que nos constituyen, y que a la luz nos problematizan, nos confrontan, nos impulsan a una crítica en relación con el mundo, a una conciencia de nuestro 'ser' en él. Es ese el propósito de quien se ofrece como cuerpo metáfora en puesta escénica, ese su destino frente al espectador, quien, al igual que el actor, se ha de disponer a un viaje hacia adentro.

Sí, este accionar poético-escénico invita al espectador a un viaje hacia adentro; busca, como hemos dicho, afectarlo, que su lectura frente a la metáfora-cuerpo provoque en él también un deslizamiento de sus sentidos, una remoción de su terreno, un afloje de ese liado cotidiano, que lo disloque. Esa es la fuerza de la poesía que suscita en nosotros tal conmoción, un adentro se nos remueve, un salto inusual del corazón que nos pone en caída libre hacia otro orden de la realidad. Tal cosa debe lograr el actor, ese obrante de la escena, lograr que el lector-espectador, como testigo y cómplice de ese obrar, se des-encuentre, se des-nude, propicie en éste la revelación de una señal ignorada (u olvidada) que en la profundidad de su ser despierta y asoma.

Entonces, vamos, como seres en estado creador, por una vertiente que nos hace desembocar en dos líneas: una, donde se agudizan los sentidos ante la realidad de la que somos parte; y otra donde, como consecuencia de la primera, vamos leyendo críticamente -como acto de comprensión que es toda lectura- las múltiples aristas de esta realidad a un tiempo inherente y circundante. Estas dos condiciones hacen que el trabajo creador, lo que surja como obra en definitiva, porte en su interior un germen de 'verdad', es decir, sea un acto auténtico, y toda autenticidad posee nuevo conocimiento. Esto es, inaugura una mirada otra, abre otro sendero por cuya luz la realidad aparece mirada por primera vez. Es esto

principio de la poesía. Y a ese principio se inclina humilde todo actor dispuesto a fraguar su cuerpo en metáfora, en eclosión de verdad, de secreto, un secreto que no se descifra, no se explica, sólo se ilumina en el alma. Porque la poesía no ofrece exactitud, sino plenitud, un entendimiento que se abre en nuestro interior, arrojándonos al lugar del silencio, donde el mundo se escucha. El cuerpo del actor busca, así entonces, ser médium, trocarse en ese otro cuerpo metáfora, que se presenta con todas sus sonoridades, volumen, tiempo y ritmo.

Hemos hablado de un entrenamiento de los sentidos para obtener un cuerpo -con todos sus sonidos, palabras y silencios- que sirva de metáfora, es decir, de escritura en escena, que cada músculo responda a un impulso vital, cada movimiento un significado, cada sonido un aliento de Belleza, entendida la Belleza como la entiende Edgar Alan Poe, como "el único territorio legítimo" donde la Poesía habita, "esa intensa y pura elevación del alma". Alcanzar esa Belleza es el "esfuerzo desesperado" que debe sentir todo creador, hasta lograr los "breves e imprecisos destellos" que la Poesía, en su incandescente paso, nos deja. He allí el trabajo del poeta, el incansable trabajo del verdadero poeta quien, pese a él mismo trabaja dentro de sí y fuera de sí, en un perpetuo acoso a la poesía. Por eso anda con todo sintiendo, mirando más allá de lo aparente, tras ella, incluso en los escombros, porque la poesía es un sentir el mundo, casi siempre desde sus desgarramientos. Captar en obra esa estela de luz, ese paso vertiginoso y deslumbrante es la aspiración de todo ser en estado creador. Ello sólo es posible atendiendo a su presencia, a la presencia de los destellos poéticos que inundan nuestro día a día. De allí el entrenamiento de los sentidos, que es un estar atento a lo que nos rodea y cómo esto que nos rodea nos penetra, *nos vuelve a pasar por el corazón* como le oí decir alguna vez a una artista amiga de una sensibilidad suprema citando al grande Eduardo Galeano quien a su vez lo recogía del vocablo en latín *re-cordaris*, cuya etimología traduce esa hermosa frase. Es volcar los sentidos, desviarlos de sus direcciones convencionales, trazar otras rutas para que cobren otras calidades, algo así como ver el sol, no a través de unos lentes oscuros sino, a través del resplandor que produce en el agua, cómo se proyecta en la hoja de una palmera, apreciar su movimiento claroscuro, su danza en un linóleo vegetal, en fin, dejar que esa conmoción nos inunde y altere los sentidos. Esta alteración de los sentidos, a su vez, propicia en el actor un movimiento ex–común de la materia y el espíritu, es decir, que principia un nuevo cuerpo cuya constitución va simultáneamente fundando su universo, el espacio del obrar. Antes del suceso poético, estamos en estado de abandono, de soledad, entregados a la espera de la aparición de esa efusión genuina. La visión entra en una especie de oscuridad y nuestra masa progresivamente va ganando ingravidez, como si estuviésemos suspensos en la nada del cosmos. Allí un trance que da paso a lo otro. Un lenguaje corpóreo nace del silencio. Hablamos de atender a nuestra propia madeja de entrecruzamientos que nos hilan desde afuera para adentro y viceversa, es, pues, escucharnos a nosotros mismos. Nuestro entrenamiento ha de partir de allí, de la búsqueda de nuestro silencio, para hallar nuestro principio.

Sufrir el quiebre

Así como la idea del quiebre del lenguaje escrito ha sido sometido a reflexión y es de hecho ejercida por grandes escritores como paso necesario para arribar a nuevo conocimiento -a nuevas formas y fondos de sentir- desde el terreno escénico teatral procuramos la búsqueda del quiebre, de cierta fuerza caótica que principie el advenimiento del hallazgo, cuyas raíces se alimentan también de una memoria. Una memoria íntima y colectiva a un tiempo y cuya evocación nos descubre parajes, territorios, espacios y tiempos, latitudes y geografías que, aunque visitadas en otra edad, en la niñez, se nos revelan ya adultos en otre-dad, es decir, adquieren otras dimensiones, dimensiones ensoñadas, como nos dice Gastón Bachelard, y se encuentran allí dentro en una hondísima y viva latencia. Es imperativo sufrir ese quiebre para el brote de lo virgen; se trata de destruirse en el proceso de construirse con la obra, de

reconstituirse en la obra como otro ser, como otro ser que se 'es', otro ser que -una vez constituido- nace cada vez que se ofrece al espectador; como los poemas, que cobran aliento cada vez que alguien los lee. El material poético del actor, del poeta, del creador, está dentro de sí. Es lo que hemos venido reiterando, va colmándose de signos por dentro, su memoria es un vasto material donde enclava sus dudas, sus miedos, sus alegrías, sus refugios, donde nace y crece la casa. He allí las reverberaciones significativas, su cordón umbilical con una cultura que lo hace y del que es hacedor.

El trabajo del actor, entonces, exige un esfuerzo que va más allá del oficio de una 'representación', de cumplir un 'rol', un 'papel', de 'encarnar' un personaje. El actor al que aspiramos no concibe otra construcción de ser en escena que no parta del quiebre de su estadio cotidiano, que no venga del sometimiento voluntario a una confrontación de su propia condición humana frente a la propuesta creadora, sea ésta un texto dramático, un guión, una idea, un poema, un cuento, una pintura o producto de una creación colectiva; en fin, cualquier material que sirva al actor de punto de partida para esa indagación, no del personaje, sino del sí mismo, debe desembocar en la entrega de un acto de Ser. "Así, -nos dice Grotowski- el espectador está delante de algo que es artificial porque es creado, pero también frente a algo que no es en absoluto artificial porque es auténtico; no se trata de interpretar un acto de un personaje, sino de realizar un acto que es análogo" (Grotowski, 1973:.225). De allí la importancia de que aquello escogido como motivación de búsqueda, de indagación creadora, sea realmente vital en nosotros, es decir, nos mueva, nos haga estremecer, sea un provocador de genuinos signos. En esa medida nuestro espectador, aquel con necesidad de hallazgo, se encontrará inmerso en la obra, en ese viaje propuesto hacia lo inexplorado.

Ese acto de ser que ofrenda el actor al espectador, es un acto de ser poético. Ese acto de ser poético es un vuelo en nuestro interior que nos hace trascender vitalmente, esto es que nos recupera en humanidad, puesto que el acto poético fisura el automatismo que maneja nuestro existir. El acto poético es, entonces, un acto de develación que, si bien no nos libera por completo de la máquina -pues, que su desinstalación total pudiera sumirnos en estados de destierro, como la locura por ejemplo- nos libera de su sujeción otorgándonos conciencia sobre ese discurrir de la vida que puede ser tan superfluo como estéril. El acto poético nos revela contra tal condición de existencia. Lo que llamamos poético es, pues, la infinita posibilidad del ser humano, en estado creador, de significar el mundo. Y el mundo está en una mirada, en una palabra, en un gesto, en un suspiro, en las hendiduras de un anciano rostro, en un recuerdo, en lo grandioso y lo mísero del ser humano, en la savia de la naturaleza, en el todo. El mundo está allí señalando sus lecturas, sus claves. La obra está en descubrirlas.

La casa poetizada

Bachelard esclarece nuestro paso por esta indagación del cuerpo, siendo el cuerpo la casa que nos contiene, nuestro primer mundo. Hemos insistido en que hay acontecimiento revelador, y este se manifiesta en obra, cuando excavamos dentro y damos con un indicio de otro entendimiento sobre nuestro ser. Muy en lo profundo, ese indicio es quizá lo que Bachelard señala como aquello que mora en el alma, espacios amados, salvados del naufragio. Transmutado en nuestra memoria, estos espacios -refugios que alguna vez habitamos física y/o ensoñadamente- laten en nuestro cuerpo en impulsos de imágenes, transitándonos silenciosos como un sereno río entre los matorrales. Es esa memoria fuente vital para desembocar en nuestro origen, en nuestra casa, lo que de ella habita en nosotros, lo que de ella hace nuestra memoria, nuestro cuerpo, donde, como dice Bachelard, "somos siempre un poco poetas y nuestra emoción tal vez sólo traduzca la poesía perdida" (Bachelard, 1986: 36). Hacia esos remotos rincones del alma arrimamos nuestro trabajo teatral, en búsqueda de la poesía perdida, y el cuerpo es nuestro medio de manifestación. El cuerpo -materia y alma- es el albergue de una memoria doble: la que es memoria histórica o

anecdótica de nuestra vida y la que rezuma los actos vitales de ese paso. Es esta última memoria -la evocada desde una necesidad de retorno al origen primitivo donde fuimos salvos- la que recogemos como agua para saciar nuestra sed de saber, no el del saber en su sentido formal, sino el de la sabiduría que intuye nuestro ser, el de una existencia más profunda y compleja, cuyas aristas cuestionan la realidad. La memoria, pues, trashumante, la que guarda señales inmemoriales, más allá de la vida propia, esta memoria que se funda en la casa, la casa que es un hilo y nos enhebra con el mundo mayor, con el universo.

El entrenamiento y la obra

Eugenio Barba habla de un método, de un entrenamiento físico-psíquico para inducir al actor a entrar en otras calidades de presencia, un *training* para, en definitiva, conquistar un cuerpo extra-cotidiano. Nos habla entonces de un equilibrio de lujo, de una pre-expresividad, de un aprender a aprender, de una danza de las oposiciones, de una alteridad, de un cuerpo decidido, en fin, de extraordinarias nociones para una antropología teatral. Es así cómo, bajo los principios de su técnica, nos atrevimos a elaborar un entrenamiento que fue -por instinto en principio y luego con más conciencia- haciéndose en el cuerpo como vía de conocimiento interior y fue adquiriendo aliento vivo hacia afuera hasta producirse la obra, puesta en escena.

Sólo con el ánimo de ilustrar y dar testimonio de la experiencia estética-poética-escénica -en la que creemos hubo revelación, no sólo para el actor en su obrar sino también, por lo manifestado, para el espectador- a continuación compartiremos sucintamente lo vivido, lo que consideramos resume dicho entrenamiento de los sentidos, esperando sirva también como manera de ejemplificar lo que hemos intentado plantear:

Cómo habitar el cuerpo-mente del actor

El objetivo de este entrenamiento es proporcionarle al actor una vía de conocimiento que consiste en habitar, en sentido poético, su cuerpo y su mente donde se localizan los alientos humanos propicios para la invención creadora.

Hablamos de habitar porque sólo permaneciendo prolongada y plenamente en estos recintos de poder (cuerpo-mente), lograremos dar paso a un entendimiento de nuestras propias posibilidades humanas y expresivas, fundamentales para la vida y el teatro, para el ser que está antes que el actor.

Este entrenamiento implica un viaje hacia adentro en cuyo trayecto nos detendremos por varios, llamémosle, tiempos. Esto es:

-Respiro y vivo
-Memoria transmutada (texto mayor)
-Me escucho en el sonido
-Cuerpo dentro del cuerpo (un nuevo punto de equilibrio)
-Con-centro desde la inmovilidad activa (trance creador)
-Fragmentación de los sentidos
-Juego para ver lo invisible

Cada tiempo supone su intersección con los otros. Se contienen para ser una unidad. Por lo que cuerpo-mente es en realidad un tiempo que obra concertado.

El propósito final del entrenamiento es que éste sirva, al actor, como técnica para constatar el rendimiento escénico de su energía y, al ser humano, como testimonio vivido de sus infinitas relaciones inéditas, desconocidas, consigo mismo y con el (y también 'lo') otro.

Respiro y vivo

Es la respiración, en primer término, quien revelará nuestra existencia escénica, nuestra presencia verdadera en el espacio sagrado (lugar del obrar). A través de ella: viéndola, oyéndola, sintiéndola, es decir, percatándonos de su vida en nosotros, avanzaremos hacia el estado de dilatación necesario para intuir la presencia de otros cuerpos que nos habitan. Es entonces la respiración el conducto por el cual accederemos a otras calidades de ser.

Memoria transmutada (texto mayor)

La llamamos 'texto mayor' porque ella contiene la esencia de nuestra trayectoria de vida. Guarda celosamente los episodios pasados y presentes que nos afectan. Es la memoria de lo sagrado. En nuestro trabajo creador nos interesa recuperarla no como una reproducción ilustrativa o anecdótica, sino como una fuerza transformadora, transmutada y liberadora. Que nos permita entrar en otro orden de relación con esos fragmentos de vida que nos componen, y hacer de ello material poético, expresión estética, hecho teatral.

Me escucho en el sonido

El sonido es consecuencia natural de la respiración viva. A él acudiremos necesariamente para escucharnos en nuestras relaciones inéditas con la memoria, con lo desconocido aguardando en nuestro cuerpo. Es el sonido cierto aquel que, antes de ser manifiesto, ha pasado por el silencio, un silencio que, luego de una paciente espera, invade plenamente nuestros espacios de poder, hasta que su onda expansiva adquiere magnitud sonora.

Cuerpo dentro del cuerpo (un nuevo punto de equilibrio)

Este es el cuerpo cercenado, sagrado, el cuerpo poético revelador de otras instancias del mundo. Fuerzas creadoras -las que gradualmente vamos provocando dentro de sí- operan en nuestro interior, obrando un 'pensamiento-en-vida' que conduce al actor hacia el descubrimiento de un nuevo punto de equilibrio, equilibrio sostén de una nueva corporeidad, una presencia llamada a poetizar un espacio, sustanciar el mundo que con él nace.

Con-centro desde la inmovilidad activa (trance creador)

Es la detención del cuerpo en la que nuestra conciencia se acrecienta para iniciarnos en el viaje creador. Es decir, un estado tráncico en donde sucede la conciencia acrecentada del cuerpo-mente, la concentración de nuestra energía como existencia escénica. La inmovilidad es en realidad un retiro, no siempre sereno, del cuerpo cotidiano para dejar paso al otro movimiento, al del espíritu, el que va cobrando materia a través del cuerpo en espera de su ascenso. De la absoluta atención a sus señales, al arribo de ese movimiento del espíritu, depende el necesario desprendimiento de nuestro cuerpo cotidiano, que por instinto natural se negará a morir, no cederá terreno sin lucha. Por tanto, ganar su aquietamiento sólo es posible en la atención con-centrada, en inmovilidad acechante.

Fragmentación de los sentidos

La dilatación del cuerpo-mente genera el rompimiento con nuestra realidad conocida, va configurando un

nuevo complejo donde nuestros sentidos, colocados en un extrañamiento, se fragmentan y recomponen para recoger esa otra percepción, para el encuentro con otros lenguajes, con otras relaciones del cuerpo, con una forma otra de sentir la realidad. Es decir, desde una alteración provocada de los sentidos, se producen nuevos nexos, se inauguran miradas de mundos.

Juego para ver lo invisible

Esto es, entregarnos al trabajo creador con valentía y arrojo, pero también con frugalidad y alegría, cualidades propias del juego. Es también abandonarnos a lo inesperado, sabiendo que a través del juego podremos abordar los eventos vitales de nuestra historia individual como material que dé cabida a otro nivel de trascendencia, es decir, que esa historia particular se convierta en significante universal, de alto grado liberador.

Testimonio del viaje

Bajo el rigor de este entrenamiento -cuyos principios están emparentados, con el hacer teatral de maestros como Eugenio Barba, Jerzy Grotowski y por las corrientes de un teatro indagador del ser y su relación humana con el mundo- sostuvimos un año de trabajo creador; desmalezando, en el riesgo, en la fragua, forjando el Cuerpo Vivo. De ello resultó la obra: *Final del juego,* estrenada en el año 1997. Es ahora, a la distancia y cargada de otras lecturas, cuando me anima iniciar este trabajo de reflexión sobre la posibilidad de la poesía en el cuerpo de un actor en franca disposición estética, esperando que de algún modo sirva a otros para sus propias indagaciones y, en lo particular, sea el arranque de otra etapa de este viaje emprendido años atrás y que hoy de nuevo cobra para mí interés y vigencia.

Final del juego es la presencia transmutada del cuento de Julio Cortázar, recorriendo parajes que no fueron contados y jugando otro juego, igualmente peligroso, igualmente abandonado. Transmutada porque ya el cuento, su texto, no se representa en *Final del Juego,* obra teatral, no en su sentido literal, de hecho, la palabra es casi inexistente. Ya es éste otro texto que partió del cuento, que fue su fuente de vida, que lo impulsó, pero que mutó en otra metáfora. Es una experiencia de una sola mujer obrante en, lo que llamamos, siete opus y un prólogo. Se trataba de ser una y tres a la vez: la obrante, quien está en hacer creador; la narradora, la que ve; Holanda, la que juega y Leticia, la que se constriñe. Los Opus se estructuraron así: 1) Me abandono, 2) Me encuentro, 3) Me sueño, 4) Me aparezco, 5) Me juego, 6) Me huyo, 7) Me presencio. Cada opus pretendiendo ser un movimiento poético y aspirando a que en su lectura total quedase manifiesta la autenticidad de la obra. Es decir, dejase constancia de un evento primigenio donde no se representa sino que se presencia una estancia verdadera de ser.

Final del Juego, fue el viaje a los ínferos. En él sólo sirvió de equipaje la memoria, insistimos, transfigurada y entretejida con la vida de los personajes principales del cuento de Julio Cortázar. Transfigurada porque la obrante hace de episodios significativos de su existencia otra realidad. De una experiencia específica emerge poetizado un movimiento y un sonido que universaliza la imagen, el cuerpo se hace metáfora para un encuentro primero, para un mundo en igual estado de génesis, convocando al espectador a su inmersión, a una conexión extra-ordinaria, donde se afecten sus sentidos, tocando en el fondo de su ser. Entretejida, porque la obrante transita por el texto del cuento, pero tramándolo con su memoria, sobreponiendo imágenes, encontrando nuevos tonos, sombras, claros, sonidos, silencios, calidades de energías y descansos. Otros parajes. En definitiva, la relación con los personajes la impulsa el encuentro de infinitas fragmentaciones donde la obrante se refracta, se convierte en esa multiplicidad de signos. Por ello que sea un viaje al adentro, una excavación de sí hasta descubrir en lo hondo lo desconocido, una conquista ontológica, la llave de un mundo que nos restaura, en relación con el otro, con el espectador quien, a su

vez, encuentra sus propias resonancias y asociaciones. Se produce entonces un abandono a la contingencia, en lucha contra el propio cuerpo-mente que se resiste a abrir caminos fértiles; resistencia a pasar de ese estado apacible, manso, donde se está "seguro" a otro donde el cuerpo se descoloca, se caotiza, se descompone, donde fuerzas desconocidas se erigen aboliéndolo, encontrando esa primera entereza que precede a la creación, dando paso a esta otra instancia en que, como hemos dicho, ya no se 'es' y se 'es'.

Últimas consideraciones

Que el teatro al que aludimos, del que busca a lo profundo para elevarse al silencio del vasto espacio, del que quiere penetrar las cimentadas capas de la realidad, sirva de retorno a esa condición originaria, clave del ser humano. Clave en su fuerza de unión con el todo, con el todo viviente del que somos ínfima parte, con el cosmos; un obrar estético que sirva de ese modo a un posible mirar reflexivo por la corriente memoriosa singular y colectiva. Porque el actor, eso pensamos, sometido a tal rigor de búsqueda poética, necesaria e inevitablemente llegará a ejercer -a través de su acción creadora, estética, de Belleza- una función crítica, ética. Julio Borromé, ensayista y poeta, refiriéndose a la literatura del siglo XXI enmarcada en un período signado por momentos que apuntaron (y confiamos en que siguen apuntando) a cambios sustanciales, nos advierte de esa labor profundamente transformadora que desde la literatura revelan los escritores imbuidos en tal proceso. Así -trasladándolo al lenguaje de la escritura escénica, es decir, la que escribe el cuerpo poetizado en escena- el actor dedicado a la revelación y al asombro, dará con la metáfora que devele nuevas nociones, que dé cuenta de nuevos sentidos, de su tiempo, que en su pulseo estético con la realidad -pues, todo obrar poético implica un forcejeo, una tensión, un cuestionamiento de nosotros mismos y de la realidad, de la que somos arte y parte- atine con algún pulso vital de donde emerja el nuevo latido, impugnando nuestros esquemas conocidos o revalorizándolos, haciéndonos mejores seres humanos. En fin, que ese pulso de luz abra un diminuto orificio a nuestra piel y toque nuestra alma.

Bibliografía

BACHELARD, Gastón (1986). *La poética del espacio*. México DF, México: Fondo de Cultura Económica.

BARBA, Eugenio y Savarese, Nicola (1988). *Anatomía del actor. Diccionario de antropología teatral.* México: Grupo Editorial Gaceta, S.A. de C.V./International School of Theatre Anthropology.

BORROMÉ, Julio (2016). *Crítica de la lectura instrumental. Del sentido, la interpretación y el libro en Venezuela*. Caracas, Venezuela: Instituto Autónomo Centro Nacional del Libro.

DE PETRE, Juan Carlos (1996). El teatro desconocido. Maracaibo, Venezuela: Universidad del Zulia.

GROTOWSKI, Jerzy (1984). *Hacia un teatro pobre*. México DF, México: siglo veintiuno editores.

MENARD, René (1970). *La experiencia poética*. Caracas, Venezuela: Monte Ávila Editores Latinoamericana, C. A.

POE, Edgar A. (2006). *Ensayos sobre Poesía.* Caracas, Venezuela: Otero Ediciones.

ZAMBRANO, María (2007). *Algunos lugares de la poesía.* Madrid, España: Editorial Trotta.

Compañía Nacional de Teatro por dentro



CNT por dentro
35 aniversario

La Compañía Nacional de Teatro, fue creada el 22 de mayo de 1984 por el decreto N° 133, publicado en la Gaceta Oficial N° 32.982 y en su origen se advierten tres objetivos fundamentales:
1) Apoyar la labor de los profesionales que han contribuido con el desarrollo del teatro venezolano.
2) Propiciar la promoción y capacitación de los nuevos valores.
3) Incluir en su repertorio las mejores obras del teatro venezolano e internacional para el disfrute del público de todo el país.

A estos tres grandes desafíos se ha enfrentado la labor de quienes han asumido la dirección general de esta institución cultural del Estado, como es el caso de su director general-fundador Isaac Chocrón, Pantelis Palamidis, María Cristina Lozada, Elías Pérez Borjas, Ugo Ulive, Héctor Manrique, Néstor Caballero, Eduardo Gil, Alfredo Caldera y, en la actualidad, Carlos Arroyo.

En 35 años, figura como una institución pública al servicio del país que extiende a su paso varias generaciones de artistas y espectadores. Sus montajes se han convertido en clásicos que forman parte del imaginario nacional, con repertorios de obras que oscilan entre lo nacional y lo internacional. Adscrita al Ministerio del Poder Popular para la Cultura y con una nueva sede artística en el Teatro Alberto de Paz y Mateos, la Compañía Nacional de Teatro apuesta a la renovación organizativa para enfrentar los cambios y desafíos de nuestro tiempo teniendo como punto de honor, en esta nueva etapa de la institución, el empecinado abordaje de la teatralidad venezolana.



El Popol Vuh
Adaptación al teatro infantil del libro del libro Maya
Escrita y dirigida por: José Luís León
Foto: Arturo Moreno



El Popol Vuh
Adaptación al teatro infantil del libro del libro Maya
Escrita y dirigida por: José Luís León
Foto: Arturo Moreno



El Popol Vuh
Adaptación al teatro infantil del libro del libro Maya
Escrita y dirigida por: José Luís León
Foto: Arturo Moreno



El Popol Vuh
Adaptación al teatro infantil del libro del libro Maya
Escrita y dirigida por: José Luís León
Foto: Arturo Moreno



El Popol Vuh
Adaptación al teatro infantil del libro del libro Maya
Escrita y dirigida por: José Luís León
Foto: Arturo Moreno



El Popol Vuh
Adaptación al teatro infantil del libro del libro Maya
Escrita y dirigida por: José Luís León
Foto: Arturo Moreno



El Popol Vuh
Adaptación al teatro infantil del libro del libro Maya
Escrita y dirigida por: José Luís León
Foto: Leonardo Sequera



El Popol Vuh
Adaptación al teatro infantil del libro del libro Maya
Escrita y dirigida por: José Luís León
Foto: Arturo Moreno



El Popol Vuh
Adaptación al teatro infantil del libro del libro Maya
Escrita y dirigida por: José Luís León
Foto: Arturo Moreno



Oscuro, de noche
de Pablo García Gámez
Dirección: Carlos Arroyo
Foto: Leonardo Sequera



Oscuro, de noche
de Pablo García Gámez
Dirección: Carlos Arroyo
Foto: Arturo Moreno



Oscuro, de noche
de Pablo García Gámez
Dirección: Carlos Arroyo
Foto: Arturo Moreno



Oscuro, de noche
de Pablo García Gámez
Dirección: Carlos Arroyo
Foto: Leonardo Sequera



Oscuro, de noche
de Pablo García Gámez
Dirección: Carlos Arroyo
Foto: Arturo Moreno



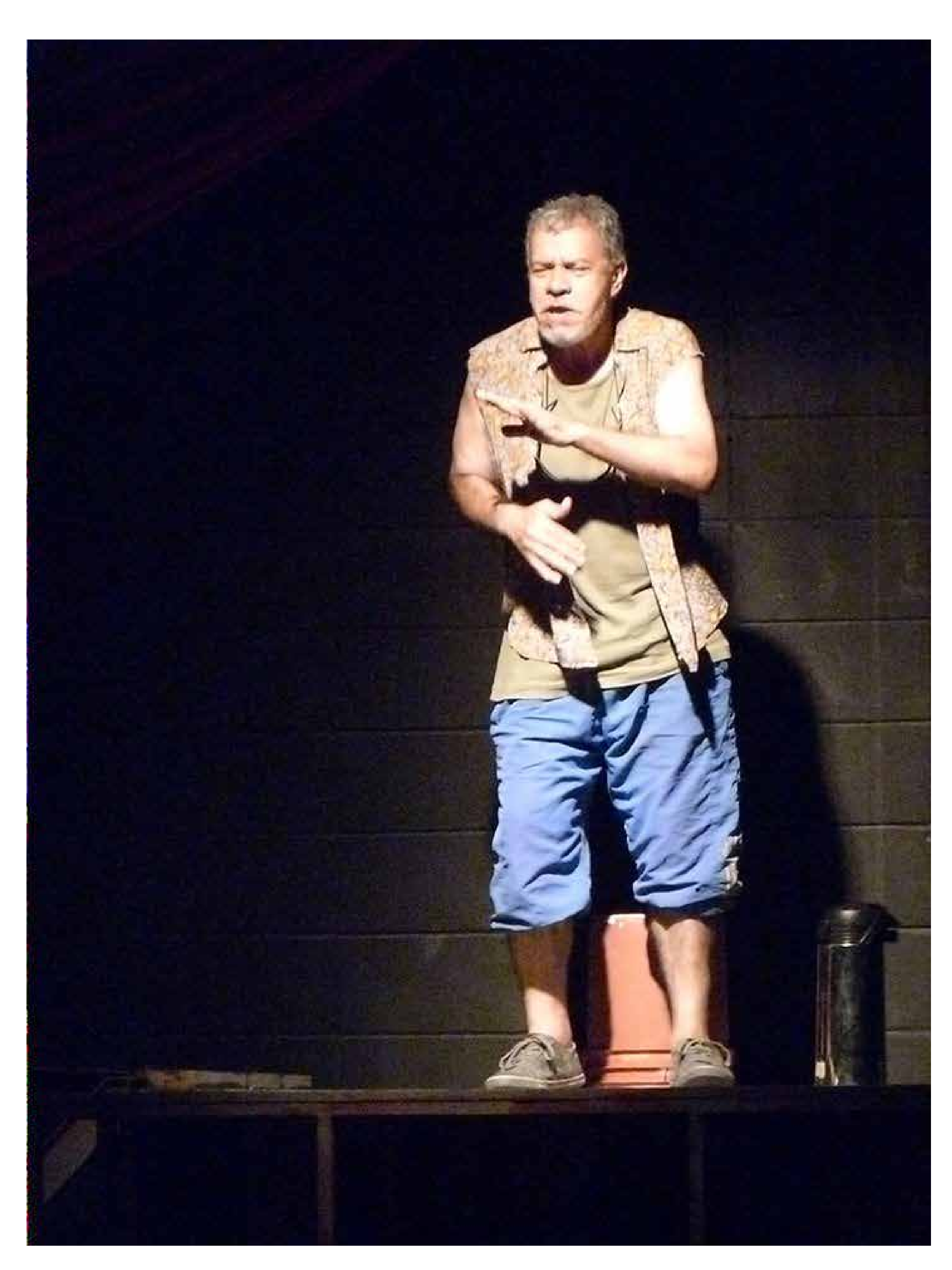
Oscuro, de noche
de Pablo García Gámez
Dirección: Carlos Arroyo
Foto: Arturo Moreno



Oscuro, de noche
de Pablo García Gámez
Dirección: Carlos Arroyo
Foto: Arturo Moreno



Oscuro, de noche
de Pablo García Gámez
Dirección: Carlos Arroyo
Foto: Arturo Moreno



Oscuro, de noche
de Pablo García Gámez
Dirección: Carlos Arroyo
Foto: Arturo Moreno



Oscuro, de noche
de Pablo García Gámez
Dirección: Carlos Arroyo
Foto: Arturo Moreno



Oscuro, de noche
de Pablo García Gámez
Dirección: Carlos Arroyo
Foto: Nelsón Zambrano (FITC 2019)



Baño de Damas
de Rodolfo Santana
Dirección: Anibal Grunn
Flayer GRAN GIRA NACIONAL



Baño de Damas
de Rodolfo Santana
Dirección: Anibal Grunn
Barquisimeto Edo Lara - Teatro Juares



Baño de Damas
de Rodolfo Santana
Dirección: Anibal Grunn
San Felipe Edo Yaracuy - Teatro Jacobo Ramírez



Baño de Damas
de Rodolfo Santana
Dirección: Anibal Grunn
Maracay - Edo Aragua - Teatro de la Ópera de Maracay



Baño de Damas
de Rodolfo Santana
Dirección: Anibal Grunn
Maracay - Edo Aragua - Teatro de la Ópera de Maracay



Baño de Damas
de Rodolfo Santana
Dirección: Anibal Grunn
Los Teques Edo Miranda - Teatro Emma Soler



Baño de Damas
de Rodolfo Santana
Dirección: Anibal Grunn
Valencia Edo Carabobo - Teatro Municipal de Valencia



Baño de Damas
de Rodolfo Santana
Dirección: Anibal Grunn
San Carlos Edo. Cojedes - Teatro José Daniel Suárez del Complejo Cultural Mauricio Pérez Lazo



Baño de Damas
de Rodolfo Santana
Dirección: Anibal Grunn
San Felipe Edo Yaracuy - Teatro Jacobo Ramírez

Bitácora de Gira Compañía Nacional de Teatro
Santana en 6 Regiones del País

Adrián Jiménez, periodista.

BAÑO DE DAMAS, de Rodolfo Santana, dirigida por Aníbal Grunn, es una producción de la Compañía Nacional de Teatro que ha brindado muchas satisfacciones. Ya el investigador y crítico argentino Jorge Dubatti, director-fundador de la emblemática Escuela de Espectadores de Buenos Aires, había constatado en una función realizada en el Teatro Nacional en el marco del Festival Internacional de Teatro de Caracas 2018 la catarsis que se produce en el espectador del montaje de esta magistral pieza teatral -"Quedé sorprendido por la respuesta del público. Algo les pasa, algo les dice... Vayan a verla para el estudio del convivio teatral". Así lo confirma cada nueva temporada tanto en el Teatro Nacional como en el Teatro Alberto de Paz y Mateos y en esta bitácora de la gira por seis capitales del interior del país.

El Comienzo

Un hermoso atardecer en la capital del estado Aragua daba paso a la esperada noche del 09 de agosto de 2018. En el lobby del Teatro de la Ópera de Maracay (TOM) comienza a reunirse el público que disfrutaría de la primera función de la gira nacional que tiene como meta recorrer seis capitales del centro-occidente del país. Las ansias del público y del equipo artístico llenaba la atmósfera. El momento llegó, la función debía comenzar. El maravilloso escenario del TOM se convirtió en un sofisticado y onírico baño donde un grupo muy diverso de mujeres exponían sus intimidades. El elenco se entregó por completo y las reacciones del espectador aragüeño no se hicieron esperar. Rieron, lloraron y se enardecieron con un final que arrancó una gran ovación. Oficialmente había comenzado la gira. Y la próxima parada sería Los Teques, estado Miranda.

El Mayor Reto

El viernes 10 de agosto, el segundo día de la gira, estuvo lleno de retos. El escenario del Teatro Emma Soler de la capital mirandina hizo que el montaje se modificara. La disposición de la escenografía, la planta de movimientos, las entradas y salidas, todo hubo de adaptarse al espacio. El equipo técnico y artístico se creció, en cuestión de horas superaron todos los obstáculos. Llegaron al espacio y en función del mismo modificaron, montaron y ensayaron una nueva planta escénica de la obra. Con todo el cansancio y los nervios de este día lleno de retos se enfrentaron al público mirandino. ¿El resultado? Una vez más la pluma de Santana, la propuesta de Grunn y el trabajo comprometido de la CNT estuvieron a la altura y la función fue un rotundo éxito, por segundo día consecutivo el aplauso del público demostraba un agradecimiento profundo y la necesidad de seguir disfrutando espectáculos donde éste se viera reflejado. Los Teques fue un gran reto que consolidó al equipo. El Teatro Municipal de Valencia era el próximo territorio a conquistar.

Maquinaría ajustada

Sábado 11 de agosto, ciudad de Valencia. En el tercer día de la gira ya el equipo de la CNT funcionada como una maquinaría bien ajustada; no solamente porque toda la labor se prestaba para que el espectáculo sucediera de la mejor manera posible, sino también porque las dos presentaciones anteriores habían levantado las expectativas del público carabobeño. La gente estaba curiosa por descubrir lo que sucedía en el "Baño de damas". La grata sorpresa de esta tercera parada de la gira se dio al abrir el telón. El público acudió masivamente a ver la pieza. El Teatro Municipal de Valencia se llenó de espectadores que no podían contener sus reacciones, aplaudiendo y riendo a más no poder. La ovación al final de la pieza parecía interminable. El equipo conmovido de la CNT le agradecía al público; y el público le agradecía al equipo la entrega y el compromiso. Algunas personas esperaron que los actores terminaran de cambiarse para tomarse fotos y darles muestras de afecto. El estado Carabobo fue una enorme satisfacción.

Público agradecido

San Carlos, estado Cojedes. Domingo 12 de agosto. El equipo llegó a buena hora al Complejo Cultural "Mauricio Pérez Lazo" y enseguida puso manos a la obra. Este espacio también fue un reto de carácter técnico. El montaje se llevó casi todo el día. Llegado el momento de comenzar no había indicios de que viniera público, había preocupación en algunos rostros. Los trabajadores del complejo decían que había que tener paciencia porque los domingos el transporte era muy escaso. ¡De pronto sucedió! comenzaron a llegar autobuses contratados por las mismas comunidades para venir a ver la obra. Llegó una avalancha de público en cuestión de minutos y gradualmente se fueron sumando algunas personas que se vinieron caminando desde sus casas. El Teatro José Daniel Suárez también rugió. La pieza siempre lograba reinventarse y resultó otra función maravillosa. Entrega, risas, llanto, ovación y agradecimiento. Al finalizar la pieza se le preguntó al público sus impresiones sobre la obra y ellos agradecían profundamente el "haber sido tomados en cuenta", en algunos casos con lágrimas de alegría pidiendo que no los olvidaran y poder seguir disfrutando de espectáculos de este tipo: "los necesitamos".

Conversatorio

El lunes 13 de agosto se organizó un conversatorio entre el elenco de la pieza, los alumnos de la UNEARTE núcleo Cojedes y el público en general. El encuentro se realizó en el Sala de Ensayos y Conciertos "Pedro Quintero", en el Complejo Cultural "Mauricio Pérez Lazo". Por primera vez en la gira, el equipo CNT tuvo la oportunidad de debatir, responder a las inquietudes e intercambiar

puntos de vista sobre los diversos temas que aborda la polémica pieza de Rodolfo Santana. Asímismo, el conversatorio contó con la presencia de maestro dramaturgo y poeta José Daniel Suárez, quien aprovechó la ocasión para hacer comentarios, contar sus memorias y dar cátedra sobre teatro venezolano. Después de esta extraordinaria velada la CNT seguiría su ruta hacia el enigmático estado Yaracuy.

La magia de San Felipe

Desde la noche del lunes 13 de agosto el equipo arribó a San Felipe y quedó maravillado con la belleza del lugar y el buen trato de su gente; pero la maquinaria del montaje de Baño de Damas no se activó sino hasta el martes 14 de agosto. Desde muy temprano comenzó el vertiginoso proceso de montaje y la gira de medios promocionando el espectáculo. El reto era la lograr que la gente se acercara al teatro un día martes. Toda fluyó perfectamente. Desde muy temprano comenzó a llegar el público: algunos por sus propios medios, otros gracias a algunas rutas especiales de "BusYaracuy" que la Gobernación del estado habilitó para la ocasión. Comenzó la representación y la magia se apoderó del Teatro Jacobo Ramírez. Durante la función las reacciones del público eran abrumadoras: risa, gritos, llanto y euforia colectiva (500 personas aproximadamente), al verse reflejados en escena. Retroalimentación total de actores y espectadores. Al finalizar, una ovación de pie interminable con lágrimas alegría llenando los ojos de la mayoría de los presentes.

En esa oportunidad muchas personas esperaron para conversar con los actores, destacando el caso de un grupo de señoras de mantenimiento del teatro que esperaron con paciencia a la primera actriz Aura Rivas. Al reunirse con ella las mujeres no pudieron contener las lágrimas, le agradecieron la interpretación de su personaje (la señora de mantenimiento del baño) porque era la historia de ellas; eldrama de Carmen Antonia, era el drama de ellas cobrando vida en el míticoescenario santaniano. Fue uno de los momentos más memorables de la gira. La CNT dejó San Felipe con la esperanza de volver; pero sin saber lo rápido que seria. Barquisimeto era el próximo destino y el final del extraordinario viaje.

El Gran final

El estado Lara recibió a la Compañía Nacional de Teatro el miércoles 15 de agosto y desde tempranas horas de las mañana se instaló en el Teatro Juares de Barquisimeto. La máquina de montaje y promoción se activó en paralelo ¡Este era el gran final! el cierre de esta peregrinación teatral ¿o no? En medio de los preparativos de la última función de la gira La Compañía recibió la noticia de que el público de Yaracuy reclamaba otra función de la pieza para el día 17 de agosto.

Este gesto fue un verdadero halago, la emoción rebozó en el corazón de cada uno de los miembros de esta maravillosa aventura teatral. Un equipo orgulloso asumió el reto y se preparó para la función de Barquisimeto, con miras de regresar a San Felipe. El estado Lara no se quedó atrás, desde muy temprano comenzó a llegar el público, la cola para ingresar al teatro era interminable (varias cuadras).

Comenzó la función en el apoteósico Teatro Juares. El público (más de 600 personas) estaba eufórico desde el primer momento y durante la pieza los actores debieron hacer varias pausas para permitir que la gente riera y aplaudiera con libertad. Cuando finalizó la obra, el teatro se estremeció con una ovación de pie que parecía nunca terminar. Los Barquisimetanos agradecieron con sus palmas y con todo su corazón. Fotos, abrazos, muestra de afecto y mucho agradecimiento.

Fue un conmovedor "Gran final".

A petición del público

La Compañía Nacional de Teatro volvió el jueves 16 de agosto a San Felipe, muy conmovida y feliz por la invitación de la Gobernación del estado Yaracuy. Durante ese día se realizó el montaje de la obra, la promoción y todo quedó listo para el día siguiente. El 17 agosto llegó, desde muy tempranas horas se comenzaron a congregar las personas que venían a ver la función y se activaron 8 rutas de "BusYaracuy" gratuitas para que todos los municipios de la entidad acudieran al Teatro Jacobo Ramírez. Y así sucedió. Más de 900 personas abarrotaron la platea y el balcón del teatro y en medio de una euforia colectiva comenzó la función. Esta inesperada séptima función de la gira estaba recargada con la energía de todo ese público que durante esos 10 días continuos de jornada maratónica agradecieron profundamente todo el esfuerzo. El teatro rugió como un majestuoso león desde el principio hasta el final de la pieza, todo el equipo de la CNT se lució entregando un trabajo de calidad, sin desperdicio alguno. Aplausos, gritos, lágrimas y ovaciones a más no poder, comunión entre todos los presentes en la sala. No existen adjetivos que hagan justicia a la ovación final de ese día. La gente no quería irse del teatro.

Fotos, autógrafos, preguntas, abrazos y el público agradecido hacía lo posible para retener un poco más a esos artistas que durante un rato les permitieron salir de la rutina para sentir y reflexionar con estos personajes. Había llegado el final de la gira, satisfactoria, aleccionadora, necesaria para público y para todo el equipo de la Compañía Nacional de Teatro de Venezuela.

A modo de reflexión

En el clímax de la pieza, cuando las mujeres en descargo, a pesar de sus diferencias, se unen en contra del agresor en Maracay, Los Teques, Valencia, San Carlos, San Felipe, Barquisimeto y Caracas sucedió lo mismo con un público enardecido que se pone de pie para acompañar en la justa a estos personajes. Baño de Damas, de Rodolfo Santana, bajo la dirección del maestro Aníbal Grunn, es un polémico y jocoso retrato de lo que somos, un reflejo de las luces y las sombras de la sociedad venezolana y latinoamericana.

Fotos: Adrián Jiménez
Link al programa de mano: http://cnt.gob.ve/web/images/pdfs/banodamas2018.pdf



